
ALONSO GIL
TODO
IMPORTA
cicus
exposiciones

ALONSO GIL

TODO IMPORTA



cicus
exposiciones

ALONSO GIL

TODO IMPORTA



ALONSO GIL Todo importa

1 de octubre / 17 de noviembre / 2020

CICUS, Sala EP1, calle Madre de Dios, 1. Sevilla

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rector
Miguel Ángel Castro Arroyo

Director General de Cultura y Patrimonio
Luis Méndez Rodríguez

Director del Secretariado de Patrimonio
Luis F. Martínez-Montiel

CICUS

Jefe de Servicio
José Luis Hohenleiter Barranco

Director Técnico
Javier Gutiérrez Padilla

Gestión y producción
de exposición / catálogo
Domingo González Lavado

EXPOSICIÓN

Comisario
Luis F. Martínez-Montiel

Montaje
Otto Pardo, Esteban Guzmán
e Isidoro Guzmán

Rotulación e impresión digital
Trillo Comunicación Visual

Enmarcado
Velázquez

CATÁLOGO

Textos
Luis F. Martínez-Montiel
Montaña Hurtado
Esther Regueira Mauriz
Loreto Casado

Fotografías
Claudio del Campo

Diseño gráfico
Estudio Manuel Ortiz

Impresión y encuadernación
Imprenta Sand

ISBN: 978-84-472-3056-3
Depósito legal: SE 1731-2020

Agradecimientos

Aruna Anand, Javier Andrada, Sonia Ayerra, Nuria Carrasco, Pipa Casado, Loreto Casado, Carolina Caycedo, Ira Cohen, Edi Escobar, Jimena Gil, Victoria Gil, Federico Guzmán, Montaña Hurtado, Raj Kutter, Pisco Lira, Esmeralda de Luis, Carmen Mira, Kimiko Nonomura, Fernando Peraita, Esther Regueira, Jesús Regueira, Quico Rivas, Alfonso Romera, Silverio Sitoe, Emilio Sola, Luis Vázquez.

Artifariti, Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla, Librería de avisos Bakakai, La Carbonería, La carpa de los sin techo, La Fuga librería, Supermercado Belthia, NIV Art Center, Núcleo de Arte Maputo, Sahara Libre Wear (Charo Escobar, Ismail Banam, Fatimetu, Angustias García, Esther Regueira, Knita Budah, Dahba Sahqra), a todos los colaboradores en los proyectos para Cooperación y Desarrollo en los Campamentos de población refugiada Saharaui de Tinduf y a la comunidad de migrantes que habita en los asentamientos de Lepe que amablemente participaron de mis ideas.

Cultura y compromiso social

El Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) mantiene un firme compromiso con la creación artística contemporánea y con la responsabilidad social ante un mundo cambiante y complejo. La exposición de Alonso Gil une estos dos principios, pues es fruto de la coherencia y de la honestidad. Su obra está atenta a la defensa de los derechos humanos; al cuestionamiento de las políticas globales. Su *artivismo* nos coloca ante el espejo del mundo, no adormeciendo la realidad, sino mostrando en sus pinturas, dibujos, fotografías… ese reflejo en muchas ocasiones inquietante, dejando testimonio y memoria de los problemas actuales de las sociedades evitando la equidistancia, no siendo cómplice, defendiendo la ética y la dignidad por encima de todo y de todos.

La producción de Alonso Gil es fruto de un compromiso personal desde la que se hace eco de injusticias con una obra que se transforma en un arma de denuncia. Pero esta oportunidad del mensaje de Gil está en consonancia siempre en un proceso de búsqueda, artística y espiritual como un medio para comprender la vida, de traducir lo individual y colectivo que acontece en las ciudades. De ahí su experimentación con los materiales, la manipulación de los soportes, modificando el sentido de las imágenes, con la que invita a la reflexión y nos provoca a la acción.

Luis Méndez Rodríguez
Director general de cultura y patrimonio

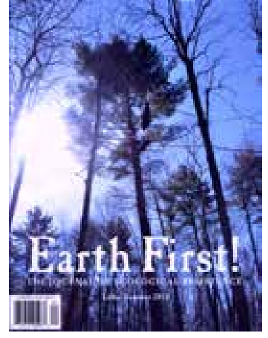
Cuando caen las estrellas...
De *Cartier* a las latas de sardinas *Isabel*, la deriva en la obra de Alonso Gil

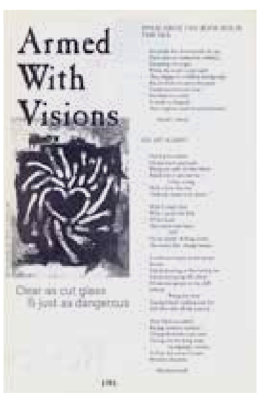
Luis F. Martínez-Montiel
Universidad de Sevilla

Todo importa, sí todo importa. Nada es casual, todo responde a un movimiento previo, que hace que las cosas sean lo que son y que se nos presenten como lo hacen. Desde los frágiles movimientos del rasgar un cartón hasta el crujir de las injusticias, sí, todo cuenta. El andar errante en las tinieblas por caminos desconocidos, el hollar lugares impensables, sí, el sentirse parte de espacios al que nunca soñamos pertenecer; el compartir visiones ajenas a la habitual cotidianidad, sí, todo importa y cada vez más se siente la urgencia de que alguien nos lo desvele, nos lo arroje a la cara, —si es brutalmente mejor, porque así nos espabilaremos más rápidamente—, para darnos cuenta que hasta nosotros importamos, que no debemos permanecer ocultos, cómodos, anestesiados, que también nosotros estamos afectados y que cualquiera de nuestros pensamientos es capaz de unirse a otros para sumar, modificar, alertar y para intentar cambiar lo inalterable, lo asumido, lo inmutable y permanente... en definitiva, lo aceptado. Por eso obras como las de Alonso Gil, nos zarandean, nos empujan, nos conmueven y nos hacen pensar que sí, *Todo importa,* y que estas dos palabras son algo más que el título de la nueva muestra que ahora se presenta en la sala del CICUS, son, pese a su particular simpleza, toda una declaración de intenciones, casi un guión vital, al que el artista se ha ido adecuando prácticamente desde sus principios.

Esa conexión permanente de todo lo que nos rodea la creencia, y apuesta, en una forma de crear capaz de modificar percepciones y acciones se han convertido en hilo conductor de sus obras. Son estas *verbos carnificados*, que fluyen y se consolidan y que explican una forma de sentir compartida y preocupada por todo lo que aparentemente no es *nuestro mundo.* Su estado de alerta es permanente y por ello en su obra argumentos como el sentido de comunidad, la dignidad, la hospitalidad e incluso el honor de «los otros» son materia recurrente al que su deriva lo arrastra continuamente. Apoyado en un conocimiento profundo de lo que significa la cultura visual contemporánea, Gil se apropia de esas imágenes rastreadas en periódicos, libros, revistas, catálogos o en el propio universo de la red para filtrarlas por su especial manufactura creativa que le libera de imposibles sujeciones y nos las presenta de un salto a otro usando argumentos diversos con técnicas dispares y ajeno a categorizaciones estancas, siempre limitadoras y castrantes. Para el artista cualquier medio es posible si apoya el discurso y facilita la trasmisión. No es un artista enjaulado por una técnica sino más bien un francotirador de lo creativo. Intentar definir cómo y con qué trabaja es tan complicado como concretar sus argumentos a lo social, lo político e incluso a lo estético si vamos solo a la imagen de las propuestas realizadas exprofeso para esta exposición, porque Gil intentando hacer visible algunas preguntas universales plantea la posibilidad de habilitar nuevos caminos, pelear contra el inmovilismo y hacernos meditar sobre significados más profundos.

Earth First! The Journal of Ecological Resistance, EEUU, 2016.





Conservas El Expolio, 2019.





Si anteriormente el *artivismo, lo social, el racismo y «los otros»* eran sus argumentos en su nueva deriva, la propuesta se reviste de una impronta esteticista sorprendente en un primer momento y perversa con solo demorarnos unos instantes frente a ella. Desde la burla de su autorretrato, con que se inicia la muestra, hasta la ventana negra, ubicada frente al hipotético retrato de Gregorio Samsa, nos sitúan en la disyuntiva del significado. Pero ¿qué ha cambiado en la obra de Alonso Gil?, ¿estamos ante una conversión paulina, o simplemente, se cansó de la figura? Nada de eso, que el brillo no nos confunda. En esta aparente visualidad abstracta no hay más que el deslumbre del momento. A poco que se persiga aparecerá, tal y como al artista le ha gustado en otros momentos, esa imagen revelada y reveladora. Sí, son pantallas de distintos dispositivos, el símbolo de nuestros tiempos. El interfaz de la realidad hecho pintura… y verbo al fin y al cabo. Leídas como símbolos del control operante del capitalismo superador de los estados, su ruptura es casi



nuestra única salvación. Es un rompimiento de gloria efectista reforzado y adjetivado por la quiebra de las brillantes estrellas amarillas. Esas que cuando caen arrastran mundos y que fueron ilusión a alcanzar.

Por eso, como reza el título *Todo importa*, sí, y además el todo es global, totalizador, indivisible pero a la vez débil, pues recordemos que un pequeño soplo puede devenir en huracán. Por eso, puede que sea una interesante y perversa metáfora el hecho de que la forma más fácil y económica de arreglar cualquiera de estas rotas pantallas sea el llevarlas a una tienda de inmigrantes para que nos la restaure. Y no será una pista premonitoria la que nos evoca el artista cuando desparrama sus fragmentadas estrellas y nos antepone ante una posible realidad, en la que la caída de nuestras «queridas» estrellas —por cierto amarillas, ¿a quien se le ocurriría?— solo sean restaurables, como las pantallas, por la acción de «los otros», de aquellos que venidos más allá de las estrellas, cual superhéroes con zapatos de tachuelas, entren sin complejos a asumir los desastres del despilfarro y nos enseñen que por muchas vallas que pongamos siempre se podrá soñar con llegar «más lejos, más fuerte y más alto» y que entonces, deberemos acostumbrarnos a la irrefutable realidad de que *Cuando caigan las estrellas*... todo importará. ■

Entrevista a Alonso Gil

Montaña Hurtado

1. Tus años de formación académica en Sevilla coincidieron con una época muy destacada del panorama artístico reciente y con todo lo que sucedía en torno a la revista *Figura*. ¿Podría decirse que este ambiente artístico te influyó más que lo que viviste en la Facultad de Bellas Artes?

La revista *Figura* fue algo que sucedió poco antes de que yo entrara en la facultad. Es cierto que algunos de los artistas con quienes me siento más cercano y afín, como mi hermana Victoria Gil o Federico Guzmán, en aquel momento estaban vinculados a quienes hacían la revista, pero tenían tres o cuatro años más que yo, una diferencia que a día de hoy se ha diluido pero que en aquel momento era notable.
Todo en ese tiempo fue fascinante para mí, más que a la facultad me refiero a la vida en general; la música, la actitud, hasta la interacción con gente desconocida, y por supuesto, la deriva.

2. Tras finalizar estos estudios, empezaron unos años muy intensos para tí: conociste el ambiente artístico de Alemania, donde empezaste a exponer tus obras, viviste durante cuatro años en Nueva York y en 1999 conseguiste una beca de la prestigiosa Pollock Krasner Foundation. ¿Qué supuso para tí, en pleno inicio de tu carrera, conocer

en primera persona todo lo que estaba ocurriendo en los principales focos artísticos del momento?

En el año 88, mi último año en la facultad, expuse en Alemania en la Galería Ascan Crone de Hamburgo, cuyo galerista vino a hacer un sondeo a Sevilla de la mano de la artista Bettina Semmer, con quien guardo una gran amistad desde entonces. A Ascan le fascinaron mis cuadros oxidados, otros anestesiados con anestesia local, los hechos con papel calco, y sobre todo una especie de esculturas conceptuales que tenían que ver con mi propio cuerpo, en las que guiado por el principio de Arquímides trasladaba el volumen de mi cuerpo a otros materiales como agua, oro, cobre o mercurio. Fue mi primera exposición fuera de España y me lo pasé pipa.

En 1994 viajé a Nueva York con Esther Regueira, comisaria y escritora, y mi pareja entonces, y nos instalamos allí por unos cuatro años. Nos aprovechamos al máximo de la actividad cultural de la ciudad, la escena musical era increíble teniendo en cuenta que allí han tomado el biberón escuchando rock. La ciudad

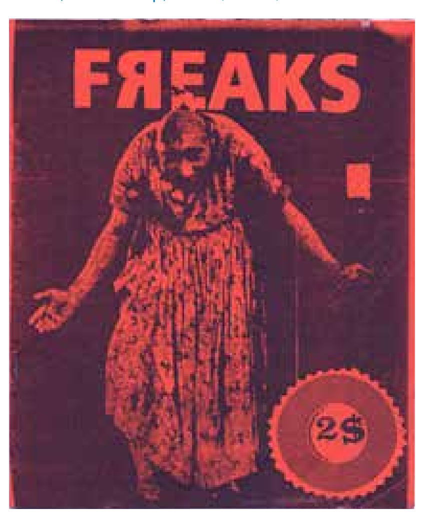
Mi volumen en agua, 1989.



en los 90's estaba efervescente, daba un margen de libertad para que los artistas y músicos pudieran acceder a estudios y a locales de ensayo, y esto generaba mucha creatividad. Nada que ver con el Nueva York actual que es una especie de enorme centro financiero.

Fue una época de absorber todo lo que se movía a mi alrededor; conciertos, exposiciones, charlas, presentaciones, ciclos de vídeos y cine, visitas a estudios de artistas que admiro, y al mismo tiempo trabajar mucho en el estudio, paradójicamente en forma de L, que compartía con mi amiga la artista Robin Kahn. Pude mostrar mis

Freaks, The Rooftop, 1995 (fanzine).

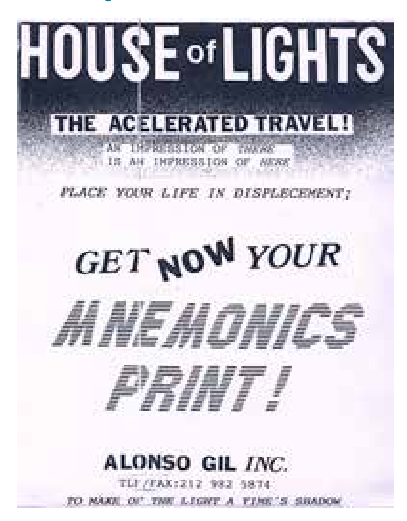


trabajos en exposiciones muy divertidas como la que organizamos en la azotea del artista venezolano Javier Téllez, *Freaks*, y en otros espacios, algunos tan emblemáticos como *The Knittting Factory*, el *Brookling Ancorage* ó el archivo de Barbara Moore, viuda de Peter Moore, el que fue documentalista de Fluxus.

Siempre es enriquecedor salir del país en el que vives por el hecho de conocer otras formas de enfrentar la vida, otras situaciones y diferentes maneras de supervivir, que me abrieron los ojos a un montón de cosas, entre ellas, a entender el arte en diferentes contextos. NY me dio la oportunidad de continuar mi aprendizaje y encontrar interlocutores con mi arte en artistas muy interesantes de diversas generaciones y distintas inquietudes intelectuales como Ira Cohen, Maura Seehan, Barbara Ess, Teresa Serrano o Mike Smith.

Allí comencé la serie de cuadros inspirados en los cuentos de hadas —*Fairy Tales*— en los que mezclaba imágenes de noticias de la prensa internacional —era el momento de la guerra del Golfo— con otras inspiradas en las fábulas, extraídas del imaginario colectivo y del mundo de la fantasía. Eran cuadros poéticos, tiernos y dulces al tiempo que crudos y políticos. También puse en marcha la instalación *Casa de luces* en mi estudio, con una bola de discoteca —*mirror ball*— y dos proyectores de diapositivas orientados hacia ella. La bola, al girar lentamente, fragmentaba las imágenes proyectadas, y el resultado era muy loco y envolvente. Utilicé prácticamente todas mis fotografías; el álbum de familia,

House of lights, 1995 (octavilla).



instantáneas de mi vida cotidiana, imágenes de prensa, otras de los cuadros de la historia del arte que me gustan, fotos de mis viajes, retratos de pensadores que me han influido, en fin, todo mi archivo; era increíble ver ese material fragmentándose por las paredes, troceado, como las teselas de un enorme mosaico dando vueltas sin parar...

En Nueva York hice también unos dibujos de papiroflexia basados en Unamuno, poemas automáticos que escribía en los pliegues del papel con el que luego hacía aviones. Algunos los llegué a tirar desde la ventana del taller.

Recibir la beca Pollock Krasner fue, sin duda, un gran respaldo en ese momento.

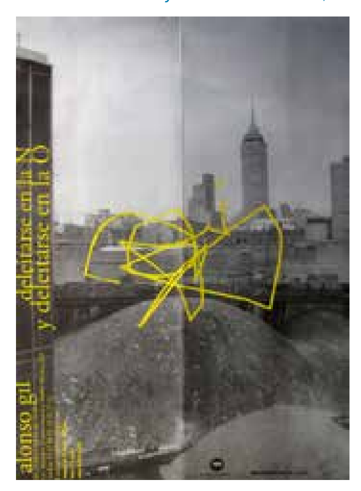
3. Tras Nueva York te trasladaste a México durante un año. Además de conocer el ambiente artístico del país, conociste aspectos más populares de la tradición mexicana, desde Paquita la del Barrio a los chamanes y sus experiencias alucinógenas y en el DF descubriste la pintura fosforescente. ¿Qué aportaron todas estas experiencias a tu trayectoria posterior?

A Ciudad de México llegué casi por casualidad. Viajé a Jalisco en el 97 a la feria de arte de Guadalajara donde la Galería Berini mostraba mi obra y Esther presentaba un programa de video que giraba en torno a la vigilancia y el control. Descubrí un país que me abdujo desde el primer momento, un lugar tan fascinante que lo que iban a ser tres meses se convirtieron en catorce... Allí viví el cambio de milenio y la transición del PRI (Partido Revolucionario Institucional, que gobernó en México durante 75

años) al PAN, con las burbujas que esto traía consigo, a pesar de que los nuevos gobernantes hubieran salido de los viejos —me recordaba a los 80's españoles pero pasados por el tamiz de la propia y compleja idiosincrasia mexicana.

México influyó mucho en mi arte por la riqueza cultural tan apabullante de ese país, su gente, la energía de la gran urbe, las huellas del colonialismo y su historia, siempre teñida por un baño de mezcla y sincretismo. Por poner un ejemplo, algo que me fascinó ver fue que los artistas españoles que habían viajado becados por la Corte en el siglo XVII para pintar los frescos de muchos de los templos contaban con asistentes indígenas, por ello, muchos de los ángeles y los personajes que aparecían representados tenían la tez oscura y los rasgos de indígenas. Muy flipante fue ver también el busto del Cristo hecho de maíz masticado por indígenas, con la saliva como aglutinante, que está en la catedral de Ciudad de México.

Deleitarse en la N y deleitarse en la O, 2000 (cartel)



Además, tuve muy buenas oportunidades para poner en pie proyectos bastante descabellados, algunos en espacios tan increíbles como el Templo de Santa Teresa la Antigua, ahora Museo Ex Teresa Arte Actual[1], un verdadero santuario para las artes no objetuales.

Estuve muy tentado a «jugar con otro yo» a través de la lente de exploraciones alucinógenas y México es un terreno especialmente abonado para ello. En esta aventura me embarqué con mi colega

1. *Deleitarse en la N y deleitarse en la O*, Ex Teresa Arte Actual, 2000. Proyecto realizado en el tejado de este centro de arte, comisariado por Guillermo Santamarina.

Miguel Angel Ríos, nos dirigimos al norte de Oaxaca donde se asentaba la comunidad mazateca en un pueblito llamado Huatla de Jiménez. Era un lugar excepcional, para llegar tenías que atravesar las nubes y cada dos por tres encontrabas una cascada de agua fluyendo... nada estaba quieto. Desde un principio me interesó todo el carácter etnobotánico de la experiencia psicotrópica, es decir, el hecho de saber que los hongos no se cultivan sino que brotan como un regalo de los dioses, que se comen por pares ya que representan la dualidad, y la verdad es que me fascinaron todos estos aspectos mágicos que acompañan a las plantas en un contexto en el que son consideradas transmisoras de lo sagrado. Los mazatecas los usan para comunicarse con los muertos, en una tradición.

Tomamos *los santitos* (así llaman al Hongo de San Pedro) en una ceremonia mágico-religiosa, totalmente sincrética, guiados por los canturreos mezclados mitad en castellano y mitad en mazateca de la chamana doña Gaudelia, en la oscuridad más absoluta, dentro de un

La cruda, 2000.



cuartucho de aperos de apenas un metro y medio por dos, que luego me parecería un palacio. La voz de doña Gaudelia parecía ir de un extremo a otro de la habitación y cambiaba constantemente de registro tonal, tanto que a veces me asustaba. Aunque ella nos intentaba inducir a vislumbrar alguna imagen de la Guadalupana, mis visiones se orientaban hacia el mundo animal y su multiplicación estereoscópica de colores brillantes. Sonidos y ruidos lejanos que parecían estar a mis pies. El viaje duró seis horas y en

ese tiempo ya nos habíamos hecho muy amigos de Gaudelia.
Durante mi estancia en Huatla de Jiménez, los días posteriores a esta experiencia, estuve haciendo dibujos con tintas sobre mis visiones, y fotografías en las que superponía una y otra vez los mismos rollos de película en mi cámara, de la que saldrían verdaderas revelaciones.

4. Tu trabajo tiene múltiples facetas, desde la pintura, al graffiti, la intervención en el espacio público, la fotografía, el vídeo o la instalación, pero también destaca por el uso que haces de los materiales y especialmente de la emulsión fotográfica. ¿Podrías hablarnos sobre esto?
Me siento bien expresándome con diferentes medios. Algunos son más liberadores para mí, como pintar y dibujar, pero los modos de hacer están al servicio de las ideas; cada obra tiene su propia forma de llegar a existir. Creo que el arte tiene de su lado una especie de «sinestesia de las disciplinas», es decir, puedes grabar un vídeo como si pintaras o pintar como si esculpieras.

Cuadro oxidado en proceso, 1987.



¿Cómo explicarte mi relación alquímica con los materiales? Seguramente me sedujo siempre el aspecto mágico que hace que una cosa se convierta en otra. Me interesan los procesos de transformación que sufren ciertos materiales. En los años ochenta oxidaba metales de diversa índole como alambres con formas de dibujos, puntas, piezas de mecánica de tractores y coches que encontraba por el campo en Matanegra, Extremadura, sobre los lienzos que extendía en el suelo. Todos los días regaba los cuadros hasta que el óxido se depositaba en la telas y dejaba en los cuadros un aspecto estigmático que a veces

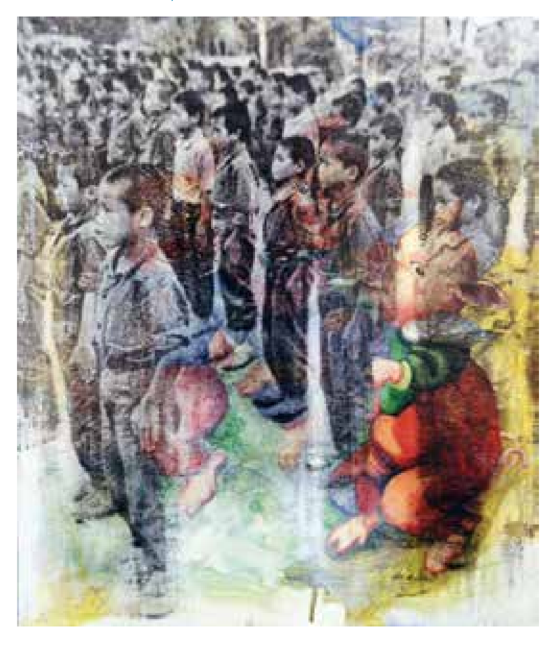
me recordaban a la sábana santa.
Más adelante, a principios de los 90's, en un terreno propiamente alquímico, comencé a usar una emulsión fotográfica líquida que aplicaba con brocha a modo de pintura sobre los cuadros; podía pintar con la fotografía e incluso hacer «drippings», digamos que fue cuando se acrecentó mi «papel» de chamán o de brujo. Trabajaba en los cuadros a oscuras con los líquidos de fotografía, controlando los tiempos de revelado y de fijado, dejando áreas sin terminar que aún, a día de hoy, continúan su proceso. La primera emulsión de plata que llegó a mis manos tenía un nombre revelador: «líquido de luz», y la aplicaba directamente sobre el lienzo en blanco. Imbuido por las lecturas existencialistas de Marcuse y la idea de la mansedumbre, comencé una serie de emulsiones de gran formato, en las que mis amigos y allegados tomaban la forma de híbridos totémicos domesticados, cuyos rostros eran metamorfoseados con animales domésticos como perros, gatos, caballos o cabras, como si existieran en un

Potencias domésticas, 1992.



estado ambiguo de transformación; sin ser simplemente parte humanos y parte animales domésticos, sino una resplandeciente mezcla que parecía fluctuar entre ambos como un espejismo. Luego empecé a enfrentar realidades pintadas y fotografiadas, en esos cuadros que mencionaba anteriormente con referencias a los cuentos y las fábulas (*Fairy Tales*), en las que mezclaba por ejemplo fotografías de prensa de la situación en Palestina con las imágenes

Sin título, 1996.



exóticas de las mil y una noches, las alfombras voladoras, genios y lámparas maravillosas. Utilizaba el mundo de la comunicación de masas como unos «grandes almacenes» que me permitían construir el imaginario de mi paleta. A medida que se acrecentaba mi dominio sobre la emulsión, podía experimentar más y obtener nuevos resultados.

Más tarde, en México, descubrí un pigmento fosforescente que se alimenta de la luz, fotosensible, como la emulsión fotográfica de plata con la que trabajaba, y desde entonces he estado experimentando con él, aplicándolo en cuadros, dibujos y también en intervenciones efímeras e instalaciones como *La celda grande* en el MEIAC.

5. Hablemos de ese proyecto, uno de los más destacados desarrollados en Extremadura en el Museo Extremeño e Iberoamericano de arte contemporáneo (MEIAC) de Badajoz, con una fuerte vinculación al pasado histórico de lo que fue la cárcel. ¿En qué consistió *La celda grande*?

Michel Focault usó el diseño del panóptico de Bentham como una archimetáfora del poder moderno. En el panóptico los internos estaban inmovilizados, confinados dentro de gruesos muros y paredes, custodiados... No podían moverse porque estaban vigilados; debían permanecer en todo momento en sus sitios asignados porque no sabían, ni tenían manera de saber

La celda grande, 2006.



dónde estaban sus vigilantes, que tenían libertad de movimiento; la disponibilidad de movimiento de los guardias era garantía de dominación. El panóptico era un modelo de confrontación entre los dos lados de las relaciones de poder, el dominante y el dominado.

La celda grande [2] fue un proyecto realizado específicamente para el MEIAC, antigua Prisión Preventiva y Correccional de Badajoz, a partir de la memoria de este edificio panóptico y de la ciudad. Fue un proceso largo y meditado. Conocía bien el edificio en el que se ubica el MEIAC, su historia, su incidencia en la ciudad en la que pasé mi infancia. Una cárcel convertida en museo, un edificio panóptico, quería hacer algo que mezclara

2. *La celda grande*, MEIAC, Badajoz, 2006. Fue un proyecto comisariado por Esther Regueira que contó con la asistencia artística de Pedro Delgado y de Eugenio Heredia.

el pasado tan contundente de ese lugar, que conectara el pasado con el presente. Realicé un trabajo de investigación a partir de fotografías de las celdas y las frases que poblaban las paredes de la antigua prisión, y recuperé algunas realizadas por los presos, incluso hablé con un ex-recluso. Por otra parte, recopilé muchas de las pintadas presentes en las calles de Badajoz y las zonas rurales de Extremadura, me interesaba sobre todo la expresión más espontánea del deseo. Hice uso del graffiti como escritura pervertidora de un orden lingüístico, social e ideológico. Reconstruí en las salas del museo una celda del antiguo penal a escala ampliada, y pinté sobre sus paredes con pintura fosforescente —que se ilumina en la oscuridad una vez que se ha cargado con luz— convirtiendo la celda en un gran dibujo 3D que el visitante podía experimentar. En la «oscuridad» aparecían los «fantasmas» y salían a relucir imágenes y consignas que hubo escritas en las paredes de las celdas en otro tiempo junto a otras que aludían al contexto socio-político y cultural en el que se ubica el museo, y también otras imágenes del repertorio que conforma mi imaginario, como la liebre-libre o las trenzas-cadenas.

La celda grande, una metáfora de la vida misma, como me gusta describirla, se enmarca en una trayectoria en la que siempre ha estado presente la fascinación por visibilizar lo invisible o por hacer que una imagen se desvele en otra.

6. Buena parte de tu trabajo está relacionada con el flamenco y la escena musical alejada del espectáculo y los circuitos turísticos, y con una visión casi antropológica y sociológica. También retrataste a Camarón y a Silvio. ¿Qué importancia tiene el flamenco dentro de tu producción?

No es otra que la de admiración por el *expresionismo* y, entre otras muchas otras cosas, por la manera tan visceral de «echá pa fuera» los sentimientos y las emociones, al mismo tiempo tan compleja y guasona, y que forma parte de nuestra cultura vernácula.

Aunque ya había tenido algún flechazo con el Súper 8 y las Handycam, en el 2001 llegó a mis manos por suerte una cámara de video casera e hice el video *An Error*

An Error Occurred, 2001.



Occurred. Clavé mi mirada sin compasión ninguna en la poesía de la picaresca, la tragedia, el fracaso y las maneras de sobrevivir en el mundo cada vez más hostil y precario que veía en las inmediaciones de mi casa en el centro de Sevilla.

Mi amigo, el crítico de arte Quico Rivas, que cuando pasaba por Sevilla se hospedaba en nuestra casa, lo cuenta mejor que nadie en el texto que escribió para el cartel desplegable que editaron en ForoSur (Cáceres): «*An Error Occurred* nos muestra las actuaciones de unos músicos callejeros, que regalan sus «especialidades» a quien quiera (más que escucharlos) callarlos, a cambio de sacarse unas monedillas. La Puerta de la Carne, así llamada por ser la puerta que comunicaba la judería con el barrio de San Bernardo y el matadero cuando Sevilla era un recinto amurallado, solía ser una zona de reunión de pícaros, granujas y mendigos. Desde esos tiempos que Cervantes narrara en *La ilustre fregona* hasta hoy en día, el barrio ha cambiado de manera ostensible, especialmente en los últimos años, en que

la fiebre rehabilitadora y el turismo feroz han diluido la identidad de un vecindario que ahora se nos ofrece lleno de negocios de hostelería, de veladores, terrazas, etc... Y con ellos aparecen unos nuevos pícaros dispuestos a sacar algún dinerillo: el «extraordinario del cartón», que toca con un pedazo de cartón corrugado como si de una guitarra se tratara; o el percusionista «Joaquín el de la lata», que llevaba años cantando y tocando una lata con una destreza inigualable y que al terminar su actuación gritaba amenazante «...o me dais algo o sus canto otra más»[3].

A partir de mi romance con la cámara comencé a documentar a muchos de los jóvenes flamencos que programaban los martes en *El mundo*, un antro de perdición situado en la calle Siete revueltas por donde pasaban todo tipo de «criaturas flamencas» con gran talento como Fity, El Pumu, las hermanas Berral, Enrique el extremeño y muchos

Criaturas flamencas (Enrique el Extremeño y Fity), 2002-2010.



otros, que curiosamente se ponían «más finos» cuando sabían que estaban siendo grabados. El propietario del bar me recompensó con un banquito en un rincón para grabar cómodamente. Tengo esos documentos en gran estima.

Más adelante, Paco de Río me ofreció producir algo en vídeo en relación con el flamenco para *Intervalo*[4]. Grabé a personas que se echan un cante al tiempo que

3. Quico Rivas. «La orquesta de los milagros», *An Error Occurred*, ForoSur, Cáceres, 2001.
4. *Intervalo, ciclo sobre arte contemporáneo y flamenco* fue un proyecto comisariado por Francisco del Río y Javier Codesal con diferentes ediciones para la Fundación Cajasol. *La felicidad en el trabajo* se mostró en la Sala Villasís, Fundación Cajasol, 2008.

realizan sus tareas y trabajos diarios y los mostré, bajo el título *La felicidad en el trabajo,* en ocho monitores simultáneos con el audio en abierto y en cerrado, es decir, que podías ver y escuchar uno a uno, o verlos a todos trabajando y/o escucharlos al mismo tiempo. Trataba la idea de la felicidad en el trabajo, como el propio título indica, a través del cante flamenco. Me gusta mucho cuando, por ejemplo, estoy tomando un café y la camarera se echa un cantecito entre los manejos de la cafetera. Quise quitarle al flamenco espectacularidad o digamos... aplicarle realidad, dentro del hecho de que cada grabación en esta obra es de por sí una ficción, y dar cuenta de la relación que siempre ha habido entre el cante y las actividades cotidianas. Fandangos, deblas, tientos y otros muchos cantes se marcaban al ritmo de diversos trabajos como la conducción de un autobús, el corte y confección de un traje por Manolo el sastre, la doma de caballos, etc. Recogí gestos que fluyen entre la celebración y el lamento, el gozo y el regocijo.

En Córdoba me invitaron a hacer una propuesta en la periferia de la ciudad y decidí trabajar en la barriada los Vikingos y en la Avenida Torremolinos, con una serie de graffitis a partir de plantillas de gran formato del gran icono de la cultura popular Camarón y de otros pertenecientes a la iconografía local como Fosforito o Vicente Amigo. *Grafitti celestial*[5], como los titulé, fueron pintados con los colores de los preciosistas patios cordobeses y proponían a los vecinos nuevos usos sociales de su barrio, otros modos de articular experiencias cotidianas. Algunos de los lugares donde se pintaron estas plantillas se han convertido en zonas de uso y disfrute, puntos de encuentro de los vecinos. Años después, no han sido vandalizados, sino muy por el contrario, están impecables.

7. La música, en general, más allá del flamenco, también está muy presente en tus obras como por ejemplo *Sinfonía del*

5. *Grafitti celestial,* grafittis en el espacio urbano*, Noche en Blanco,* Córdoba, 2008. Proyecto comisariado por Miguel Ángel Moreno.

sueño, Tunning Cofrade o *Guatanamera* que se aproximaba al concepto de arte sonoro. ¿Puedes hablarnos de estos proyectos?

La música produce una respuesta muy inmediata, llega muy rápido a la gente, es evocadora, remueve los sentimientos, te puede hacer llorar o también bailar.

He coqueteado en plan divertimento con mis amigos en bandas como *Chigate* y he utilizado la música como un recurso más en algunos de mis trabajos.

La Sinfonía del sueño [6] fue una instalación con carácter performativo que reflexionaba sobre el marco geopolítico-económico del Estrecho de Gibraltar centrándome en dos conceptos: tiempo y desplazamiento.

Fue creada específicamente para el lugar en el que se mostró, Ceuta, y que se nutre de referencias al contexto socio-cultural autóctono: su condición de ciudad autónoma española situada en el continente africano, su ubicación frente al Estrecho, su configuración como frontera norte con Marruecos y como provincia española, la población multicultural que la habita, su tradicional funcionamiento como paraíso comercial para los peninsulares, puerto franco donde las importaciones de productos como los despertadores se encuentran tan a mano, etc.

Orquesté un concierto para las alarmas sincronizadas de doscientos relojes despertadores. Tratados como instrumentos, los relojes se colocaron ordenados por grupos de sonidos a modo de orquesta tras la popa de una patera (constituyendo así una suerte de estela marina), que había sido previamente intervenida y configurada como una salón oriental con cojines de enorme tamaño que invitaban al oyente a tumbarse y transportarse con el concierto. Los ritmos, la composición y la mezcla de los diferentes sonidos de las alarmas de los despertadores, incluyendo algunos relojes con la llamada a la oración del muecín, —reflejo de la población multicultural que habita en esta ciudad—, daban como resultado una sinfonía-trance que, paradójicamente, en vez de despertar

6. *Sinfonía del sueño*, «Local Cultura», Almadraba, Museo Marítimo y Archivo de la Autoridad Portuaria de Ceuta, 1997. Comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaespesa.

al durmiente, incitaba al sueño en una suerte de narcótica nana trans-cultural-continental-religioso-oceánica-planetaria. Las alarmas de los despertadores creaban una cacofonía de sonido que erupcionaba hasta llegar al unísono y después lentamente se apagaba. La yuxtaposición entre sueño y conciencia se contraponía a la igualmente sugerente referencia al papel de Ceuta como enclave comercial español en el norte de África. En este contexto uno no puede evitar la inferencia a la crisis política actual que involucra la llegada de refugiados intentando una peligrosa travesía hasta España. La *Sinfonía del sueño* nos recuerda que Ceuta no es sólo un «puerto franco» sino un destino en sí mismo donde los esperanzados inmigrantes acampan fuera de sus fronteras valladas esperando ganar entrada en su recinto vigilado. Para estas personas, el sueño de una mejor vida en Europa a menudo se convierte en una pesadilla caracterizada por los peligros de su azarosa travesía; ya



Tunning cofrade, Sevilla, 2008.

sea cruzando el traicionero Estrecho de Gibraltar, siendo cazados por la policía de inmigración, engañados por los contrabandistas, o escondidos en condiciones de vida infrahumanas. La *Sinfonía del sueño* es una llamada de atención que nos saca del sueño de la apatía al traer a la conciencia estas vidas clandestinas.

La música es también protagonista de *Tunning cofrade*[7], un proyecto móvil de arte público que consistió en un coche preparado con un poderoso equipo de sonido dotado con *subwoofer*, en el que

7. *Tunning Cofrade*, acción, vídeo y edición de cds. 2008, producido por *Intervenciones en el Jueves 08,* unas jornadas de intervenciones artísticas realizadas en el tradicional mercadillo del jueves de la sevillana calle Feria. En *Tunning Cofrade* colaboraron los artistas Eugenio Heredia (Bruyer), Pedro Delgado, Ricar y Berta Orellana.

sonaban con gran potencia las marchas de la Semana Santa remezcladas y diyeadas con música electrónica, punk, rock, techno y flamenco, así como con temas musicales de ámbito local sevillano (Silvio, Chigate, Antonio Molina, Smash, Pseudjo, Juanito Valderrama, etc.). El *Tunning cofrade* circulaba dando vueltas alrededor de la calle Feria y aledaños al tradicional mercadillo sevillano del jueves, parándose cada cierto tiempo, escoltado en ocasiones por una moto a su vez tuneada. A lo largo de su recorrido, involucró distintas actividades performativas tales como la venta de los *CDs cofrades* personalizados por mi y por amigos como el dibujante Ricar entre otros artistas, convirtiéndose en una mercancía más del mercado.

Dimos mucho ruido y animamos el mercadillo sevillano a base de bien.

También he recurrido al arte sonoro en colaboraciones con otros artistas, a modo de ejemplo mencionar *Guantanamera*[8], realizado con Francis Gomila, una intervención en el espacio público de Madrid que reflexionaba sobre el uso de la música como instrumento de tortura. El título hace referencia a Guantánamo, uno de los recintos de máxima seguridad, «limbo alambrado» fuera del mundo y al margen de la legislación internacional, donde a los presos, entre otras muchas formas de aniquilación, se les torturaba poniéndoles ininterrumpidamente grandes éxitos musicales a todo volumen (Eminem denunció al gobierno de los EEUU por usar su música sin permiso con fines tan perversos).

La pieza se ubicaba en el interior de uno de los respiraderos del metro de Madrid que conectan con la calle, concretamente en el eje Alcalá-Gran Vía, donde instalamos un equipo de sonido de alta amplificación durante un mes, por el que pasaron casi todas las versiones existentes del clásico tema cubano *La guantanamera.* Es la canción más versionada de la historia de la música, no solo en los idiomas y dialectos más inimaginables, sino también

8. Alonso Gil y Francis Gomila, *Guantanamera*, Madrid Abierto 07, 2007.

Guantanamera, 2007.



en numerosos géneros musicales; punk, rock, hardcore, metal, cumbia, merengue, incluso flamenco… recopilamos un total de 334 versiones diferentes, incluyendo las de Celia Cruz, Compay Segundo, Tito Puente, Nana MousKouri, The Fugees, Tomás de Sanjulian, etc. La respuesta de los viandantes en principio era de desconcierto intentando adivinar de donde provenía la música, pero también había muchos que espontáneamente comenzaban a bailar sobre el respiradero. Mi sorpresa fue que a los 15 días más o menos de estar funcionando, paseando una noche por allí, había un botellón lleno de gente bailando y divirtiéndose. Creo que la gente ya no quedaba para salir en El oso y el madroño sino un poquito más abajo, en Guantanamera…

8. Además de tu obra individual has realizado muchos proyectos en colaboración con otros artistas, como acabas de mencionar, y eres miembro de algunos colectivos como Cambalache.

A mi regreso de México me uní al Colectivo Cambalache junto a Carolina Caycedo, Adriana G. Galán y Federico Guzmán. Habiendo trabajado en Bogotá, Londres, Turín, Toronto y otros lugares, nuestros proyectos llamaban a la participación de la colectividad para generar una serie de acciones y trabajos e involucrar a la gente en una forma de autoría colectiva. Trabajar con Cambalache es un vehículo para salir de mí mismo y embarcarme en actividades que sería difícil hacer solo y que al hacerlas en grupo crecían monumentales sinergias. Se suele pensar que la práctica artística debería ser el hecho de construir

Colectivo Cambalache, *Humanitarian Aid to the First World,* Toronto, 2015.



algo, y sin embargo, el intercambio es una forma directa de acercarse a las personas en la calle, un contacto efímero pero profundo donde proponemos un ejercicio rápido de repensar nuestros valores en una transacción no monetaria. El intercambio, el reciclaje y la «búsqueda» son actividades económicas y culturales con un trasfondo político importante aunque a menudo no se reconocen como tales.

Son trabajos que generan situaciones, y que inciden en el contexto en el que se producen y se muestran como algo no estático sino, por el contrario, dinámico, abierto a la participación, el trueque y la colaboración de los otros.

Me interesa la colaboración con otros artistas, y lo he hecho en muchas ocasiones no sólo con Cambalache, tanto dentro del espacio de mis dibujos (es el caso de los papeles que acompañaban a *La Celda Grande)*, como en el espacio público.

9. Has manifestado en alguna ocasión que para ti el arte tiene la capacidad de construir una mirada crítica sobre nuestro entorno. En algunos trabajos has hablado sobre la fragilidad del poder y en otros sobre personas refugiadas, sin hogar, inmigrantes legales e ilegales o exiliados, e incluso has abordado el conflicto de Palestina o la guerra de Ruanda. ¿Crees que el arte puede contribuir a mejorar el mundo?

No lo sé, la verdad... Lo que sí creo es que el arte tiene muchas potencialidades, que es capaz de modificar nuestras percepciones, de cuestionar, de interpelar, y de cambiarnos a cada uno de nosotros, y está claro que, si cambiamos nosotros, también lo hará el mundo. Como llevaba Richard Hell escrito en el pecho en la

Blank Generation,
Richard Hell & The Voidoids, 1977.



portada de aquel disco maravilloso *Blank Generation* con la banda The Voidoids: YOU MAKE ME!

El arte puede ser un medio sanador en los conflictos políticos, aparte de en los personales y sociales. Es una herramienta muy valiosa para luchar contra la desmemoria y hacernos reflexionar sobre muchas más cuestiones de las que nos imaginamos. Me interesan las prácticas artísticas capaces de generar nuevas formas de re-significar el binomio arte-vida que, en palabras de Mar Villaespesa, goza de muy buena salud bajo la denominación resistencia-creación.

10. Dentro de esta línea de trabajo, son muy destacables todos los proyectos que has realizado en el Sahara Occidental, dentro de los propios campamentos de refugiados o en eventos de gran relevancia como PhotoEspaña. ¿Puedes contarnos los trabajos que has desarrollado en este sentido?

Son trabajos que vinculan el arte y los derechos humanos. Todo comenzó en el 2008 cuando fui seleccionado para participar por primera vez en Artifariti *Encuentros Internacionales de arte y derechos humanos del Sahara Occidental.* A mi propuesta la llamé ¡A *pintarropa!* por darle la vuelta al término bélico ¡a quemarropa! en el que se dispara a corta distancia. Se trataba de usar la ropa cotidiana de los refugiados (darrás, turbantes, melfas, camisetas, pantalones y ropa militar) como una diana; un soporte de expresión artística y un vehículo de comunicación con el mundo, donde plasmar los deseos a través de dibujos, mensajes, siglas y consignas, para afirmar un Sahara Libre; en definitiva, utilizar la estampación textil como una poderosa herramienta al

servicio de la resistencia y la lucha.
Los saharauis traían su ropa y juntos las estampábamos con vistosos mensajes de autodeterminación y de paz. Todo culminó en un pase de modelos en Tifariti (la capital simbólica de los territorios liberados), una puesta en escena que visibilizaba nuestro arte como una vía para mantener alerta la reflexión sobre la situación que vive el pueblo saharaui. Entusiasmados por tanto entusiasmo, decidimos poner en pie la marca de ropa *Sahara Libre Wear* [9], y Artifariti sembró el primer taller de ropa confeccionada por mujeres y el de estampación textil en los campamentos en 2012 que hoy en día funciona como un taller autogestionado. Más adelante nuestro desfile se convertiría anualmente en uno de los platos fuertes de cada edición de ARTifariti, al tiempo que producíamos publicaciones dándole la vuelta a los códigos de la moda ya transformados en activismo.
Creo que el conflicto del Sahara es el peor ejemplo de descolonización por parte de un gobierno que se haya visto jamás y su resolución es una asignatura pendiente del gobierno español. Allí se vive un drama humanitario que se está prolongando en el tiempo, ¡más de 45 años ya!, y, sin embargo, se sabe muy poco de todo esto, sobre todo a nivel internacional. Y nuestro país, responsable en gran medida, quiere mirar hacia otro lado e ignorar a quienes fueron la provincia 53 por algo más de un siglo. Es una vergüenza. Hay un gran silencio sobre la violación de los derechos humanos en las zonas ocupadas, el expolio de los recursos naturales o la existencia de un muro plagado de minas antipersonas. *Los Abandonados* [10], la exposición que se presentó en Off Photoespaña 09, fue un

9. En octubre de 2009 tuvieron lugar en *ARTifariti* dos proyectos de arte textil que desembocaron en la creación del sello de ropa *Sahara Libre Wear*. Ambos proyectos comenzaron su desarrollo con la realización de dos talleres en los campamentos de refugiados saharauis de Tinduf en Argelia, uno de estampación textil, ¡A *pintarropa!*, impartido por Alonso Gil, y continuación del proyecto que con el mismo nombre Gil había realizado el año anterior. El otro de confección, *Entretelas*, realizado por Angustias García y Esther Regueira, centrado en el ámbito discursivo y laboral de la mujer.
10. *Los abandonados*, Galería Formato Cómodo, Off Photoespaña 09, Madrid, 2009.

Los abandonados,
Off Photoespaña, Madrid, 2009.



trabajo fotográfico sobre la vida cotidiana en los campamentos de refugiados. Una vez más me recreé con el proceso químico de revelado, manipulando los líquidos para conseguir efectos de desvanecimiento y desaparición de la imagen. Son fotografías realizadas con emulsión líquida de bromuro de plata que están arañadas, raspadas y manchadas azarosa e intencionadamente, que nos devuelven la misma condición de abandono que atraviesa el conflicto del pueblo saharaui, un pueblo que vaga perdido en un limbo político.

Son un cuidado híbrido de pintura y fotografía. La emulsión fotográfica asegura en el papel la huella de la luz que forma los rostros y recoge actitudes, pero a la vez permite la intervención de mi mano para trazar manchas o velar áreas, que aportan la densidad pictórica. Así, al testimonio gráfico de este pueblo casi olvidado se le une la expresividad y mi pensamiento ante la situación. Una expresión cruzada siempre por el respeto hacia los protagonistas de mis historias, que no son individuos anónimos, sino personas con

complejas condiciones vitales, a quienes conozco y admiro.

11. Llama la atención que en los comienzos de tu trayectoria buscaras las ciudades más poderosas del mundo del arte y que con el paso del tiempo te hayas centrado en lo opuesto. Además del Sahara, has estado recientemente en Nueva Delhi y Mozambique. ¿Tiene esto algo que ver con tu crítica al concepto capitalista del arte?

Todo está conectado. Residir en un lugar u otro que tiene que ver con varios factores, y uno de ellos es el momento vital en el que te encuentras. En realidad, solo he vivido en una ciudad que fuera «centro hegemónico», Nueva York, principalmente porque en los 90's tenía una interesante producción cultural y creativa, y era un buen lugar para disfrutar aprendiendo empapándome tanto de las exposiciones y actividades de los grandes museos como el Moma o el Whitney, como de las de los espacios más alternativos y, digamos, disidentes con la cultura hegemónica como el *Anthology Film Archives*, el *Nuyorican Poets Café*, *The Cooler* o la librería anarquista *Black Out,*

Vendedor de plátanos de Ignou Road, Nueva Delhi, 2019.



por mencionar algunos de los lugares a los que era asiduo. Debo decir que allí también se potenció mi faceta activista, colaborando en proyectos comunitarios en mi barrio o participando en exposiciones radicalmente críticas con el sistema como *Disappearance Act* comisariada por Kirby Gookin. En realidad, todo está enlazado, el arte es un estado de alerta permanente, en confrontación con otras ideas, y también un desafío al poder y actitudes que merecen una respuesta, y mis preocupaciones político sociales siempre

han existido, independientemente del lugar en el que habite. Sucede lo mismo con la red de colaboradores y los pensamientos que subyacen en estas redes. Por ejemplo, algunas de las personas con las que colaboré en Nueva York, como Kirby Gookin, están muy vinculados al proyecto del Sahara Occidental.

Es cierto que actualmente me interesa más conocer las potencialidades transformadoras del arte en zonas, digamos, más periféricas, generar y participar de otro tipo de situaciones e intercambio de saberes, por eso me atrae más pasar un tiempo en Maputo que en Londres, por nombrar dos ciudades en las que he trabajado.

Tuve la suerte de ser propuesto para una residencia de artistas en Nueva Delhi, India[11]. No salí de dicha ciudad, y apenas del ajetreado y tumultuoso barrio obrero Ignou Road, donde estuve retratando a los comerciantes, trabajadores y vendedores ambulantes de comidas, frutas y verduras para realizar una serie de batiks

Otro soy yo.
Núcleo de arte. Maputo, 2019.



sobre tela de algodón blanco. Mi trabajo me permitió tener una relación cercana con la gente, intercambiar conocimientos y saber un poco más de sus vidas.

También tomé muchas fotografías con el móvil que después he sacado sobre papeles y telas usando la cianotipia, el primitivo procedimiento fotográfico de mediados del siglo XIX practicado por Anna Atkins que dio origen a las primeras fotografías.

En 2019 Silverio Salvador Sitoe, a quien conocimos en el Festival *Artifariti* (Sahara

11. NIV Art Centre, Nueva Delhi, India en 2016.

Occidental), nos propuso a Kimika, Federico Guzmán y a mi exponer en Núcleo de arte, un centro de producción y exhibición en Maputo, y aceptamos de inmediato. Santiago Eraso, conocedor de nuestros trabajos desarrollados en el norte de África, nos recomendó leer el libro *Afrotópia* del intelectual senegales Felwine Sarr antes de ir, una reflexión sobre las necesidades de un continente que debería mirarse desde dentro para conocer sus propios anhelos y desarrollarse en función de planes y proyectos ideados por los propios africanos en vez de imitar la vida occidental. Para ello, propone dejar de mirar obsesivamente indicadores económicos y «rehabilitar valores» como el *jom* (dignidad), *vivre-ensemble* (sentido de comunidad), *teraanga* (hospitalidad), *kersa* (pudor, escrúpulos), *ngor* (honor), que conforman el humanismo de las culturas. Apuesta por elaborar un relato propio que tenga en cuenta lo que África tiene y no solo lo que le falta. Nos fascinaron sus reflexiones, coincidimos con sus pensamientos y por ello decidimos titular nuestra exposición *Afrotópicos*. Pensamos que el arte es una forma activa para sentipensar en África, para habitar su hogar, para curarse y rediseñarse.

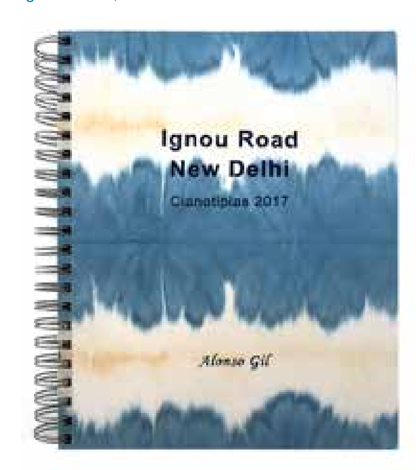
Durante mi estancia en Maputo realicé una serie de dibujos sobre papel de muestrario para testar técnicas artísticas. Cada uno representa a personas que expresan sus pensamientos como personas aisladas, pero todos juntos componen una manifestación que propone a los individuos modos de acción sobre sí mismos. Los dibujos se erigen así en portadores de señales, difunden mensajes y propagan consignas; a fin de cuenta son dibujos que conforman una especie de espacio teatral en el que se desplazan los pensamientos del público.

12. Por último, tu trayectoria comenzó durante la época del post-franquismo. ¿Cómo crees que ha evolucionado el arte desde esos años hasta la actualidad, en cuanto al apoyo institucional o la libertad de los artistas?

En el post-franquismo llevo desde que tenía diez años... Por una parte, ahora, con la perspectiva de los años veo como una suerte haber vivido el declive de la dictadura, tener ese conocimiento siendo

un niño, y también vivir la efervescencia y alegría después de la muerte del dictador. Por ejemplo, cuando tenía catorce años vi actuar en el auditorio del parque, durante las fiestas de San Juan en Badajoz, a Alaska y los Pegamoides con Eduardo Benavente probando los micros al grito de: ¡Caca-Mierda, Caca-Mierda!. Al día siguiente me colé en el concierto de Camarón, aprovechando el revuelo que acompañaba al maestro cuando entró por la puerta principal. La euforia que se respiraba, la irreverencia, la libertad creativa, en fin, fueron experiencias que me marcaron profundamente a pesar de mi corta edad. He tenido y tengo mucha relación con personas que pertenecieron a la generación contracultural, protagonistas de la denominada cultura transicional o setentera, como el crítico de arte, escritor y artista Quico Rivas o el escritor libertario Emilio Sola, y hemos hablado sobre la transición, los deseos de democratización cultural, el conflicto biopolítico que supuso la contracultura, la idea de utilizar la literatura, la poesía, como motor subversivo en la España

Ignou Road, 2017.



transicional. Sobre las drogas y el oscuro encanto de la farmacología, los activismos, la frivolidad de la movida, los usos y abusos del arte por parte de los políticos y un larguísimo etcétera, cuestiones que, por cierto, se están abordando en estos momentos desde el ámbito académico e institucional.
Lástima que muchos de aquellos políticos que generaron tanto entusiasmo con los cambios sociales en esos años de la transición, sean hoy los catedráticos *honoris causa* en la universidad de la corrupción.

La vuelta de la tortilla, 2003.



Pero me haces una pregunta tremendamente compleja y muy larga de responder. Desde la segunda mitad de los años setenta hasta hoy ha habido muchos cambios históricos, políticos y sociales: el activismo de los setenta; lo festivo y la instrumentalización del arte por parte del poder politico en los ochenta; la transformación de las relaciones entre economía y cultura que conllevó el nacimiento de las llamadas industrias culturales y la proliferación disparatada de dispositivos artísticos en los noventa; el surgir (o resurgir) de espacios autogestionados por artistas; las propuestas que han repensado los modos de producción, representación, recepción y distribución tradicionales de la obra de arte; la explosicón de grandes eventos que se centran en la banalización y espectacularición del mundo del arte; el ejercicio del centralismo y abuso de poder por parte de aquellos que se erigen en defensores de la periferia; el recorte de presupuestos destinados a experiencias de innovacion cultural, politica e

institucional y un largo etcétera. El arte, la política y el poder son fenómenos culturales, relacionados de una manera muy estrecha con el acontecer social y con los diferentes procesos históricos que forjan nuestro mundo. Repasar lo sucedido en estas décadas sería exhaustivo, y, honestamente, tampoco soy historiador. Puedo hablar desde mi experiencia y, en ese sentido, creo que actualmente algunas instituciones, muy pocas, muestran interés por investigar y apoyar las prácticas artísticas, indagar en nuevas formas de interpelar la mirada, de producir conocimiento y de enriquecer la experiencia cultural, aunque siempre están mediados por intereses ideológicos y económicos. Pero honestamente, también siento que sigue sin existir respeto hacia el arte, los artistas y los agentes culturales, y por otra parte, lamentablemente, persiste la falta de tejido y de profesionalización del sector.

Respecto a la libertad de la creación, yo siempre la he ejercido aunque soy consciente de que eso tiene un coste. Los artistas trabajamos desde las rendijas; las rendijas de la institución, las rendijas del Estado y las rendijas como no, del mercado. Y es desde las fisuras que se puede fortalecer la capacidad para transformar las estructuras constantemente. Creo que el arte es un estado de alerta permanente, y también un desafío al poder, que arroja preguntas constantemente que merecen una respuesta.

Veremos lo que sucede a partir de estos extraños momentos que vivimos. Yo viví de cerca cómo el SIDA influyó en la forma de percibir el mundo, las relaciones, los modos de hacer en el arte, el activismo y las posiciones críticas. Ahora, la crisis del Covid-19 está cambiando nuestra percepción del mundo y, con ella, estoy seguro, de alguna manera cambiará la creación contemporánea.

Pero quiero pensar, como me dijo Quico Rivas, que el arte, ese territorio mil veces hollado, pisoteado y sobado a conciencia pero, así y todo, un territorio virgen por naturaleza, sea quizás el último donde la exploración y la aventura aún son posibles e imaginables. ■

El arte que mira la política, que la vida mira

Esther Regueira Mauriz

«…creo que mi pueblo y yo tenemos derechos políticos, civiles, económicos, sociales y culturales, y que nadie está legitimado para violarlos, y es por eso por lo que inicié mi lucha pacífica y civilizadamente.»

Aminetu Haidar[1]

«…la murga paranoica sobre la amenaza de los inmigrantes no deja de ser una patología ideológica que dice más de nosotros, los europeos, que de los inmigrantes.»

Slavoj Zizek[2]

Coherencia, honestidad, compromiso, solidaridad e implicación, son algunos de los términos que definen el relato socialmente útil que desde sus inicios, a mediados de los años ochenta, la práctica artística de Alonso Gil (Loncho) desarrolla. Pongamos como ejemplo su interés y acercamiento a «lxs otrxs», una constante en su obra (y en su vida; en Gil la distinción entre una y otra desaparece porque ambos elementos conforman uno solo).

1. Taleb Alisalem, Entrevista a Aminetu Haidar, *El confidencial saharahui*, 31/12/2019.
2. Slavoj Zizek. «Extraños en tierra extraña», *El Mundo*, 1/04/2016.

Sahara Libre Wear, 2008-2020.





Unxs otrxs a quienes conoce bien porque ha trabajado mano a mano con ellxs y vivido en sus contextos familiares y sociales, en sus hogares, impregnándose de sus complejidades, estableciendo relaciones directas de largo recorrido, ofreciéndoles no sólo una representación o visibilización de sus conflictivas situaciones y de los complejos factores que las determinan, sino también proyectos eficaces en sus realidades y sus luchas.

Corre el año 2008 y Gil da origen, capitaneando a un conjunto creadorxs, a *Sahara Libre Wear (SLW)*, una propuesta de arte textil que comenzó en el Festival de arte ARTIFARITI, y que ha seguido operando a lo largo de los años continuando en la actualidad como taller autogestionado ocupacional en los campamentos de refugiados del Sahara Occidental. Se trata de un trabajo colaborativo que nace como un proyecto de arte en el que lxs refugiadxs saharauis confeccionan y estampan sus propias ropas, concebido como espacio de intercambio y comunicación, pero también de formación y producción (intelectual, social, laboral y económica) que con el tiempo se ha convertido en un taller y una marca de moda solidaria con puntos de venta en los campamentos de población saharaui refugiada y en varios continentes, y que hace del arte una herramienta de desarrollo social-

mente eficiente. Son lxs propixs habitantes de esos territorios olvidados, con sus ropas convenientemente tuneadas con motivos que aluden a sus ideas de autodeterminación y libertad, los que ejercen de elegantes, orgullosxs modelos, en los desfiles que ellxs mismxs, junto a Alonso y sus colaboradorxs, organizan. Es una forma festiva pero tremendamente enérgica y práctica de reivindicar sus ideas, de gritar al universo que existen, que tienen derechos, que el olvido de la comunidad internacional no los ha doblegado ni por un momento. Y es gracias al altavoz que *SLW* les ofrece que sus voces se oyen (y se ven), en medio mundo.

Este es tan solo un ejemplo de los muchos proyectos de Gil en los que la necesidad de intervención social se antepone a la espectacularización del mundo del arte. Y es justamente éste uno de los aspectos más sorprendentes y seductores de su obra, que no desarrolla una crítica político social «al uso». Su activismo no se instala en la queja ni en la denuncia facilona, no explota el dolor de los demás sino que, por el contrario, antepone la urgencia de la intervención social al brillo del espectáculo y a la banalización.

En su peculiar modo de hacer suele existir un componente extrañamente atractivo, pero cargado de autenticidad corrosiva: una cierta carga lúdica y subjetiva que él denomina «terrorismo poético» y que apreciamos en la mayoría de sus trabajos, como por ejemplo, en el diseño que hace para el nuevo uniforme del Frente Polisario utilizando para el estampado del camuflaje militar dunas y camellos dorados.

Como ha estudiado, entre otros, el crítico cultural e historiador del arte T. J. Demos[3], las migraciones, ya sean voluntarias o forzadas o a algo intermedio entre ambos extremos,

---

3. T. J. Demos, «Visualizando a los refugiados climáticos». *Carta(s) Exilio/refugio*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

responden a un entramado de fuerzas tan complejo que trasciende el análisis frívolo, fácil y oportunista que a menudo exhiben algunos medios de comunicación, las reivindicaciones de determinados colectivos o los idearios de ciertos grupos políticos. Sin embargo, la mayoría de las representaciones visuales tienden a suprimir los factores relacionales y transversales. Consciente de ello, desde hace décadas Gil recopila noticias de prensa, imágenes y datos, sobre cuerpos migrantes: refugiados políticos, exiliados económicos y desplazados por el cambio climático. Una visualización mediática que, en general, presenta un espectáculo inclinado al victimismo tomado desde una óptica voyerista, y que de alguna manera unifican los cuerpos disociándolos de las condiciones estructurales de los marcos políticos, sociales y económicos que les llevan a esa situación. En sus trabajo, Loncho tunea y utiliza esas imágenes en dibujos, libros-cuadernos, textos y collages, priorizando el factor humano, evocando los complejos factores determinantes que les conducen a esas coyunturas.

Algunas de esas fotos que el artista interviene documentan el devenir de los muros y las fronteras cercanas a su vida, las de Ceuta, Melilla o la del Sahara Occidental. Para entender su aproximación a estas construcciones (físicas pero también mentales), mencionaré algunos de sus trabajos.

En 1998 empezó a construirse una gran valla en los límites de la ciudad española de Melilla con el territorio marroquí con la intención de impedir la entrada de emigrantes «ilegales». Doce kilómetros de dos vallas paralelas que actualmente tienen unos doce metros de altura terminadas con alambres de púas y/o cuchillas (las célebres *concertinas*), equipadas con cámaras de vigilancia, luces de alta intensidad y sensores de ruidos y movimientos. Su altura y sofisticación ha ido creciendo a lo largo de los años, especialmente cuando en 2005 se produjo un movimiento masivo, con más de 700 emigrantes del campamento cercano Gurugú, intentando saltar la valla en busca de un mejor futuro. Gil se apropia de

Salta la valla, 2017.



imágenes que captan ese terrible momento y las interviene formando una serie de collages que reflejan cómo se acerca al otro para comprender su problemáticas; conocerlo para *re*conocerlo de una manera rotundamente poética, o suavemente radical. El brillo del «polvo de diamantes» con que el artista reviste la alambrada refuerza el contraste y la desesperación de esos cuerpos desplazados, desgarrados emocional y literalmente, que crece en paralelo al fortalecimiento de las fuerzas de control y a la tecnología de la dominación. La valla de purpurina alude a la idea de Europa como una fantasía, «una ilusión invisible a los ojos» comenta el artista.

Su obra *Zapatos de superhéroe*, presenta unos artefactos nacidos de la supervivencia creativa en circunstancias extremas, un par de zapatos con tornillos en las suelas para poder trepar por la valla. Una escultura que refleja el profundo respeto e incluso la admiración

Migrante subsahariano,
asentamiento de Lepe, 2017.



de Gil hacia un colectivo capaz de agudizar el ingenio al máximo para intentar sobrevivir: «en cierto sentido, veo a los inmigrantes como superhéroes» comenta.

El territorio, como reflexiona la socióloga Saskia Sassen, es siempre fruto de un combate, y no es solo una extensión de tierra sino algo mucho más complejo, determinado por varias fuerzas, principalmente por la autoridad y el derecho. Nuestro artista reflexiona sobre esta idea y la muestra, de manera rotunda y crítica en la obra *Ripios*; los pedazos de (12) estrellas amarillas, similares a las que adornan una bandera representando los ideales de unidad, solidaridad y armonía, se amontonan y abandonan en el suelo; una montaña de «ripios», como el propio título indica, presentados como un detritus. Una demostración de lo que este artista opina en relación a la respuesta (o la falta de soluciones) de la Unión Europea respecto a diversas problemáticas, entre ellas, la referente a cuestiones migratorias, y que alude a las enormes contradicciones reales y simbólicas que se dan en el ejercicio del poder.

En 2015 Gil comenzó a trabajar en un libro de artista titulado *Cartografía del esplendor,* utilizando como base el catálogo de una firma de joyería de lujo encontrado en la basura que ha ido interviniendo a los largo de varios años. Brillantes y diamantes en deslumbrantes joyas se funden con fotografías de prensa, retratos de personas trabajando en condiciones infrahumanas en las minas de diamantes de Angola, Zimbabwe o Mozambique, país en el que por cierto, realizó recientemente un proyecto expositivo con un grupo de artistas locales en la ciudad de Maputo. El lujo, aquello que por definición excede lo necesario, a menudo se mezcla y se alimenta de la explotación y la privación de los derechos más

Cartografía del esplendor,
Libro de artista, ejemplar único. 2015-2018.





elementales. «Porque un diamante es para siempre» es la conocida frase publicitaria de una de estas firmas; tan «para siempre» como lo son las consecuencias de la explotación infantil, la ausencia de derechos laborales o la compra de armas para la financiación de regímenes dictatoriales que se encuentran detrás de la extracción de diamantes y que esta poética al tiempo que rotunda publicación del artista refleja.

El trabajo de Loncho se hace eco de una idea que Marina Garcés ha analizado en profundidad[4], lo importante no reside, o no solamente, en atreverse a decir lo que uno piensa, sino en pensar más allá de lo que uno sabe, que es, ni más ni menos lo que su obra nos provoca. Como sus últimos cuadros, que ocupan un espacio intermedio entre lo figurativo y lo abstracto, imágenes un tanto psicodélicas, basadas en los paisajes extraños e imprecisos de las pantallas rotas de los dispositivos como transmisores de los estímulos visuales con los que pasamos una inmensa parte de nuestros días (una media de entre 9 y

4. Marina Garcés, *Ciudad princesa*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2018.

11 horas, según diferentes estudios, un tiempo que ha aumentado hasta 14 horas durante el confinamiento por el Covid-19).

El uso de la tecnología para el control político, social y económico está desembocando en un modelo basado en la restricción de las libertades individuales incompatibles con los derechos humanos o con un mínimo umbral de calidad democrática. Nuevas formas de espionaje, otras maneras de delincuencia, manipulación social por parte de gobiernos y empresas, enfermedades como la la nomofobia (miedo incontrolable a salir de la casa sin el teléfono móvil) y un larguísimo etcétera, son algunas de las consecuencias de la omnipresencia, el dominio y la dependencia de las nuevas tecnologías.

Aquellas palabras que Sherry Turkle, investigadora de las relaciones sobre el psicoanálisis y la interacción humano-tecnológica en MIT, pronunció en su conocida conferencia *Conected, but alone?*: «Nos hemos acostumbrado a estar acompañados cuando estamos solos y a estar solos cuando estamos acompañados», son más ciertas ahora que nunca, y por ello, estos cuadros de gran formato evocan sentimientos de vacío existencial. Apelan a la distancia social impuesta por la tecnología en las comunicaciones y lo que esto tiene de deshumanizado.

Su última obra, *Gregorio Samsa*, mira al aspecto poético que supone la construcción de un retrato imaginario sobre cómo sería realmente el protagonista de *La Metamorfosis* antes de devenir insecto, «imagínate un ser aturdido por el trabajo, la rutina, las obligaciones y las imposiciones. Por eso, en la exposición, está situado junto a *La ventana negra,* un cuadro que hace referencia a las cartas de Hacienda que nos llegan con noticias ciertamente oscuras, tan oscuras como la oscura maquinaria de la burocracia» comenta el artista.

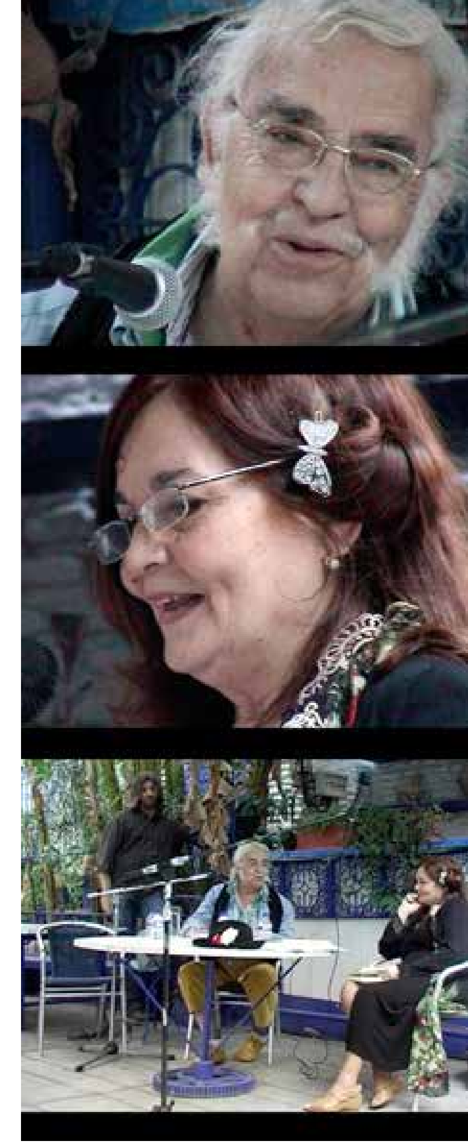
La exposición de Alonso Gil lo deja claro: No todo vale y no vale todo... pero es obvio que todo importa. ■

Agustín García Calvo / Isabel Escudero

Loreto Casado

Avatares de la vida me llevaron, incorporada como docente en la Universidad Pablo de Olavide, a presentar una conferencia de Agustín García Calvo. Y tengo que decir que fue ésta una de las experiencias más gratificantes de mi vida profesional. Recuerdo cómo le introduje entonces. «¿Quién me iba a decir a mí, cuando asistía a las tertulias de filosofía en el café «La Boule d'Or» de París en los años setenta, que un día tendría la ocasión de coincidir con él muchos años después y cederle la palabra?» Desde esa situación puedo recordar cómo, cuando se abrió el debate pronunciada su conferencia, Isabel Escudero en primera fila del público pedía tomar la palabra; yo le oía decir por lo bajo «¡Ay madre!» (sobreentiendo: a ver qué va a decir). Me pareció un gesto tan espontáneo, tan cercano, sólo dicho para sí mismo, tan definitorio de su personalidad, a la que yo tenía la oportunidad de tener acceso, que lo contaba a los amigos como experiencia tan elocuente como el contenido de la propia conferencia.

En ese encuentro en la Olavide, como en el que tuvo lugar en la Universidad de Sevilla (Fábrica de Tabacos), asistimos al recorrido de la personalidad del filósofo, lingüista y poeta, en la historia convulsa del franquismo a la transición y democracia, del exilio a la recuperación de su cátedra, en ejercicio paralelo a su actividad poética, a la práctica de su mentalidad anarquista.



Razones y canciones. Recital Agustín García Calvo e Isabel Escudero, La Carbonería, Sevilla, 2008.

Más tarde, volví a rememorar aquella coincidencia en el recital en La Carbonería, más allá de la institución universitaria. Y hoy, a través del video de Loncho he reconocido la presencia, la afirmación tan propia de Agustín, ya en esos primeros planos que acercan la mirada y la lengua y que escudriñan el «a ver qué pasa» que solicitan los oyentes. Los primeros planos de Isabel y su hoyuelo simpático que dice y equilibra con la sonrisa, esa inquietud que también reflejan los versos de Agustín: el desvelo en la noche, el viento arrastrando los pies: «¿Qué pasa, madre?». La dulzura de una madre que hace ganchillo, responde Isabel, con toda la expresión de su rostro, de su imagen.

Avatares de la vida también hicieron que yo asistiera a dicho recital sin conocer a Loncho, del que sabía por una parte a través de amigos comunes y compañeros de ruta como Quico Rivas y José Luis Gallero, todos partícipes del proyecto cultural de Ardora ediciones, y por otra por medio de mi hermana Pipa, gran conocedora del flamenco y sensible a su profundidad poética. A Quico y a Pipa hemos tenido que despedirles con gran dolor, como despedimos a Isabel y a Agustín. Este recital plasma asimismo un recuerdo y una continuidad de simpatía entre ellos a la que se añade el reconocimiento y homenaje a personalidades decisivas en el panorama cultural del país. Se matiza en esta grabación lo que definió a Agustín hasta el final de la vida, y ello, junto a Isabel Escudero: el tesoro de la poesía.

Hablan los dos de una poesía liberada de la literatura, otra cosa diferente al ejercicio de la versificación, al oficio de lo sublime y la abstracción. Razones y canciones. Lógica y poesía. La poesía no es difícil. La poesía no es lo inefable hecho palabra, sino todo lo contrario: lo que dice el lenguaje en boca de la gente corriente. Prefiere decir Isabel la gente corriente, en lugar de «pueblo», tan tergiversado como está esta denominación que en lugar de unir, separa: los pueblos, las identidades... La poesía de la que hablan Agustín e Isabel, es la que está al alcance de todos; porque no habla de autores ni de artistas; habla de lo que siempre es y siempre ha sido. No la escribe nadie en particular: retoma los materiales de aquellas expresiones que nos acompañaron desde la infancia no solo biográfica, sino de la infancia del mundo.

La forma breve se presta mejor que ninguna a dicha transmisión sensible. En este caso la copla. Pues dice, y lo que dice se queda en la memoria en unas cuantas palabras. Y se oye. Es voz, es sonido, es ritmo.

Por haber tenido la oportunidad de trabajar concreciones como las «mirlitonadas» de Samuel Beckett, o los «papeles pegados» de otro escritor como él, aunque sin saltar a la fama, George Perros, puedo decir que dichas coplas son «pensamientos pájaro», «cantos rodados» que arrastran, desgarran, chirrían, arrancan redes o sonríen en el aire, tal como responden las cosas... Es Agustín y sus «ristras de canciones», su maravillosa «erre que erre». Es Isabel y sus «bergamínimas»: «más muerta que viva, una soy de la mayoría», enhebrando coplas con la voz alegre y sencilla, graciosa y agradecida, como puede ser la de una simple silla, la de un conjunto de sillas que reunieron y alegraron a unos cuantos amigos que recordarán este recital, que nos llega hoy a través de esta película, con el cariño y la simpatía que nos proporcionaron los dos, aquella tarde de primavera. ■


ALONSO GIL / TODO IMPORTA



Ripios
Doce estrellas de exaduro cerámica, 2020.







Cartografía del esplendor
Collages, 2015-2018.

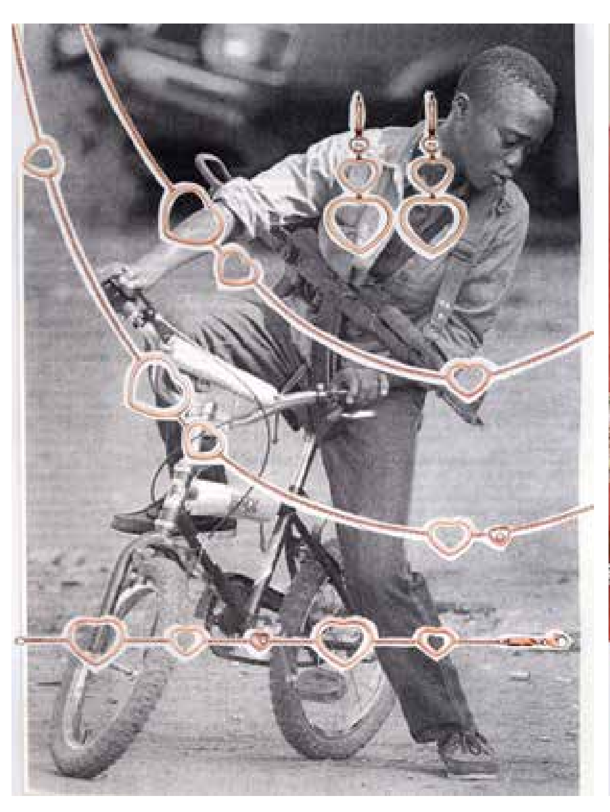


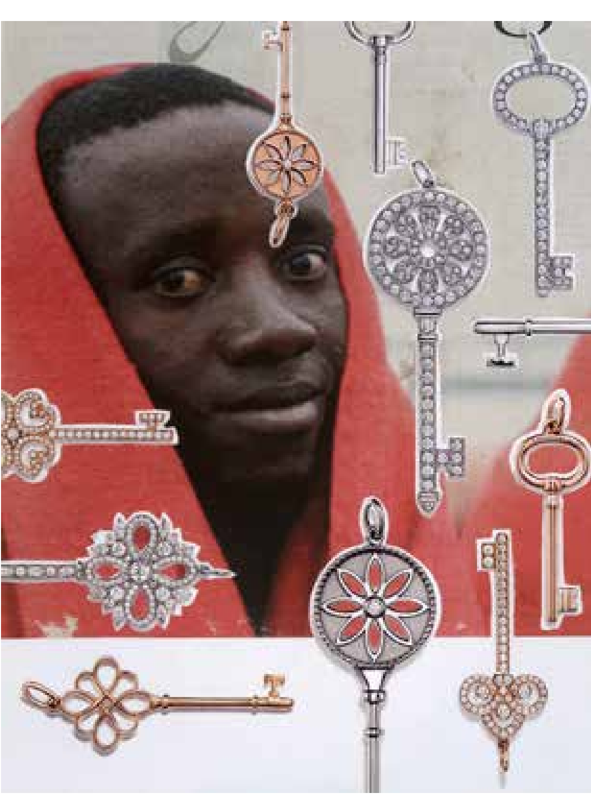






Cartografía del esplendor
Collages, 2015-2018.







Zapatos de superhéroe
Artefacto cultural, 2020.



Salta la valla
Fotografías intervenidas, 2017.



Salta la valla
Fotografías intervenidas, 2017.




59 AÑOS, FORUM DEL FUTURO DE MUJERES SAHARAUIS. DIEZ AÑOS DE ENCARCELAMIENTO.
ENTRARON EN EL 1975 EN SU CAMPAMENTO, 22 JAIMAS EN LAS AFUERAS DE SMARA. CUATRO HIJOS.
LAS MUJERES QUE NO TENIAN HIJOS LAS ATARON. CONVIRTIERON LAS CASAS EN CELDAS.
VIGILADAS POR GUARDIAS CON ARMAS EN POSICION DE COMBATE. VIGILADOS A TODAS HORAS
NO TENIAN ROPA. NO HABIA COMIDA. SOLO UN SACO DE HARINA Y AGUA. COMIERON ESTO
DURANTE 3 DIAS
ESTO HA MARCADO TODA SU VIDA.
SIGUE RESISTIENDO.
LUCHA Y SUFRE.
SUKEINA

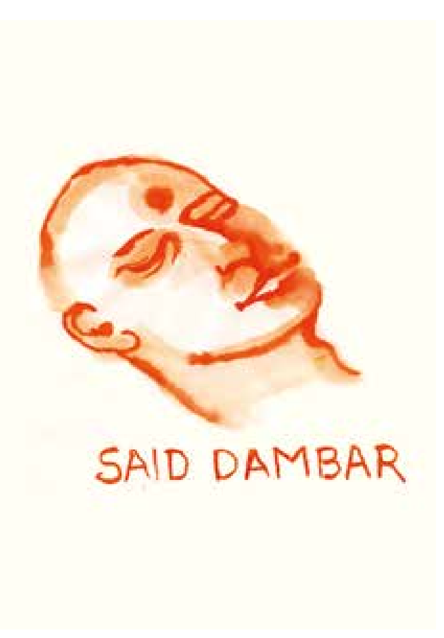


La tierra grita
Técnica mixta sobre papel, 2012.



La tierra grita
Técnica mixta sobre papel, 2012.



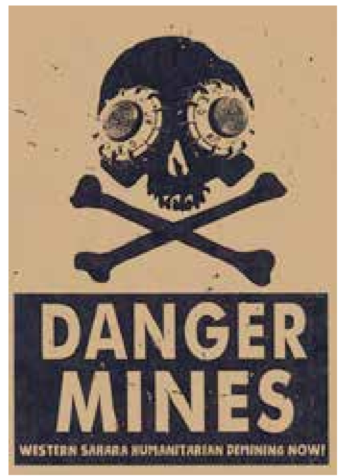

SAID DAMBAR

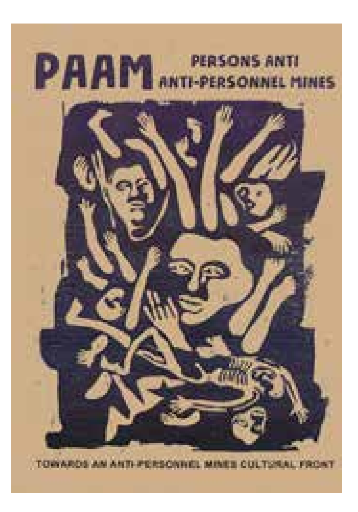





Monotipos nómadas
Serigrafías monotipos, 2014.



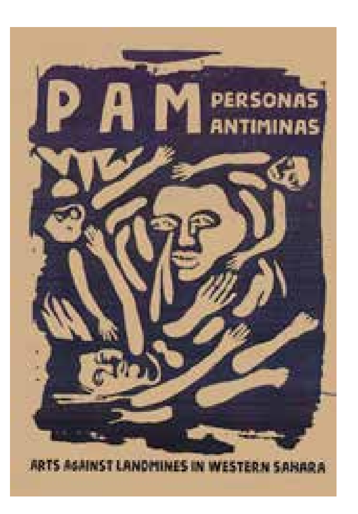




P.A.M. Personas antiminas
Octavillas, 2019.

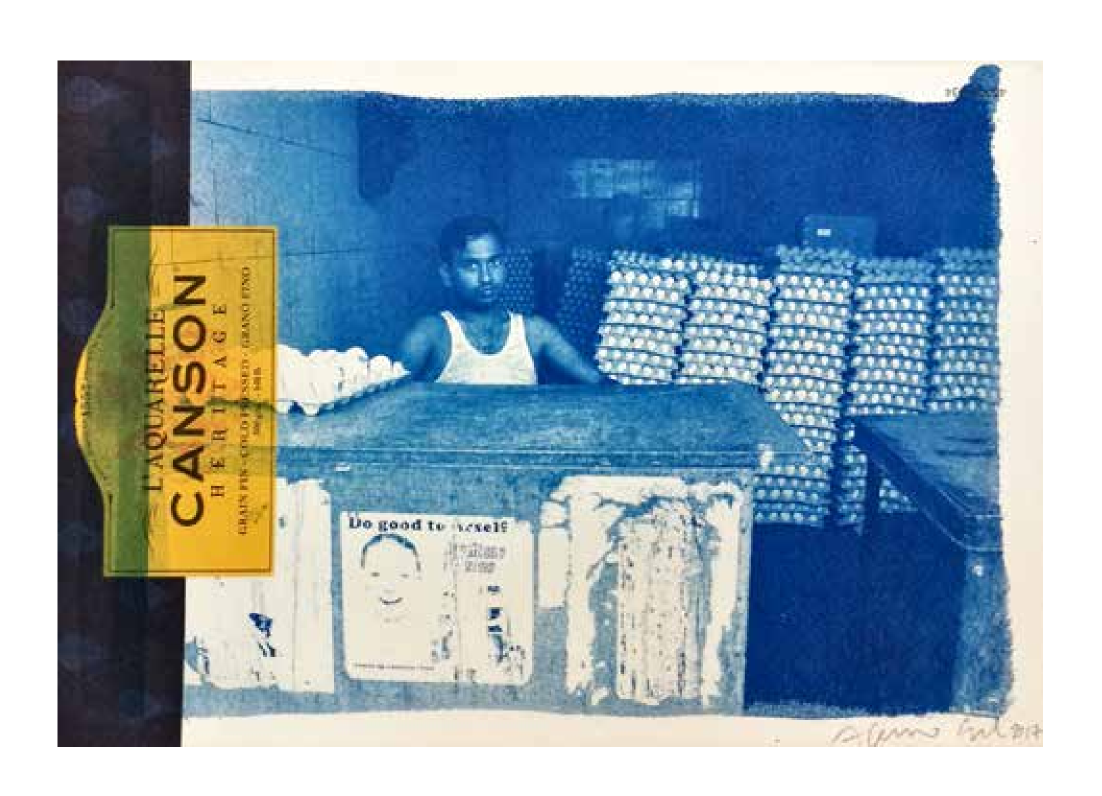

STOP
ANTI-PERSONNEL MINES!
MINE FREE WESTERN SAHARA


STOP
ANTI-PERSONNEL MINES!
NOW!
WESTERN SAHARA'S HUMANITARIAN DEMINING


PAM
PERSONAS
ANTIMINAS
ARTS AGAINST LANDMINES IN WESTERN SAHARA



Psyco Delhi
Cianotipias, 2017.


L'AQUARELLE
CANSON
HERITAGE
Do good to urself

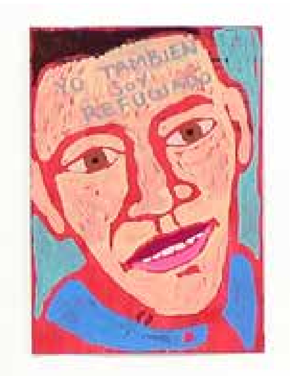


Psyco Delhi
Cianotipias, 2017.

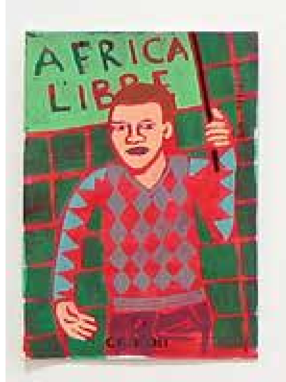

BHARDW

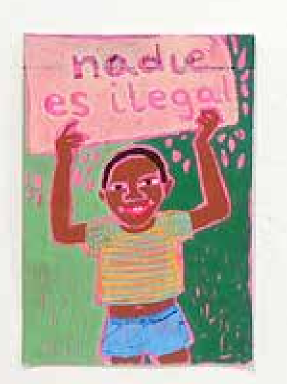



FUERA
PENA


YO TAMBIEN
SOY
REFUGIADO

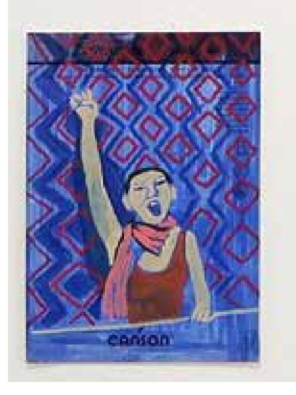



AFRICA


nadie
es ilegal


YO
SOY YO


BESAME

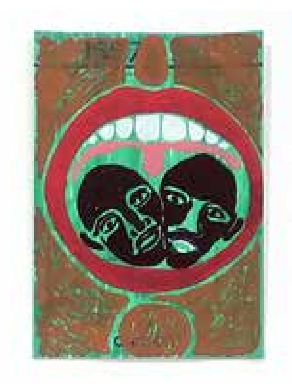

canson


Figueras
MI MANTA
ES MI PAN


PARA
TODOS
TODO


DIGNIDADE


1557

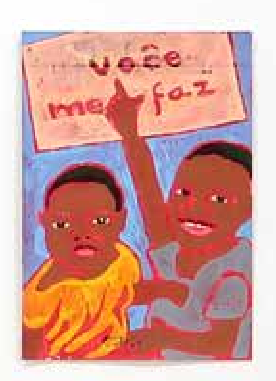




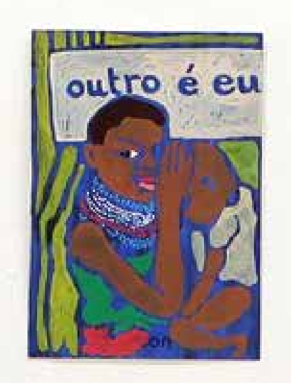

WE
ARE
STRON






você
me faz

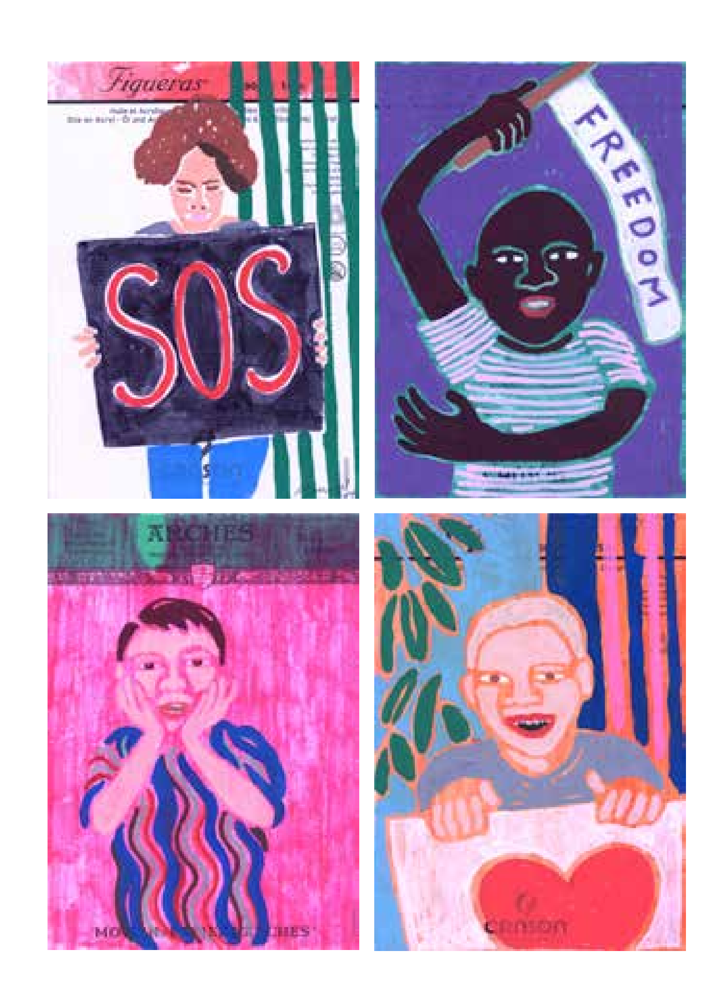



outro é eu

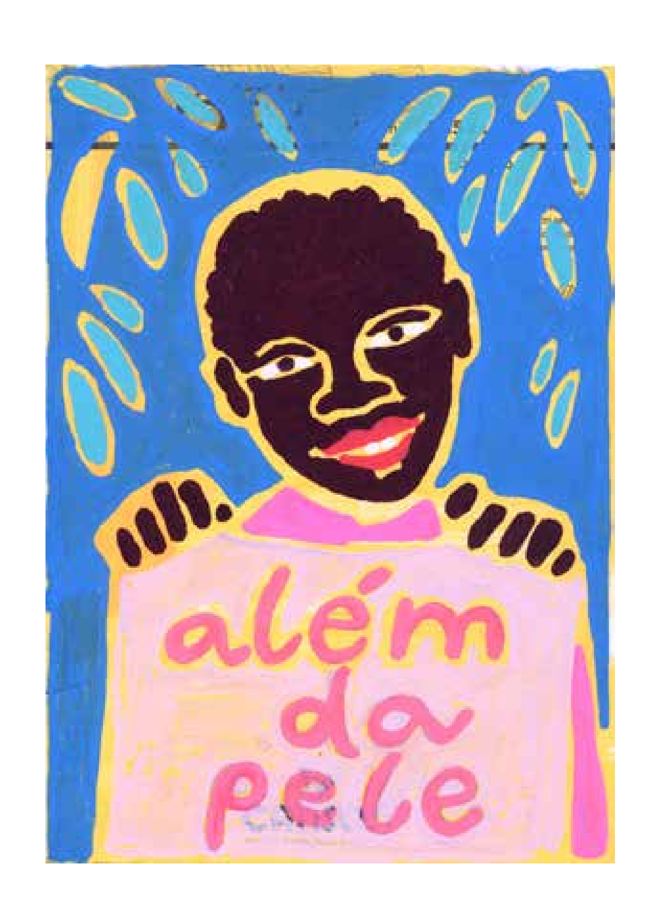

SOY
FUERTE







Otro soy yo
Rotuladores sobre papeles de muestrario, 2019.

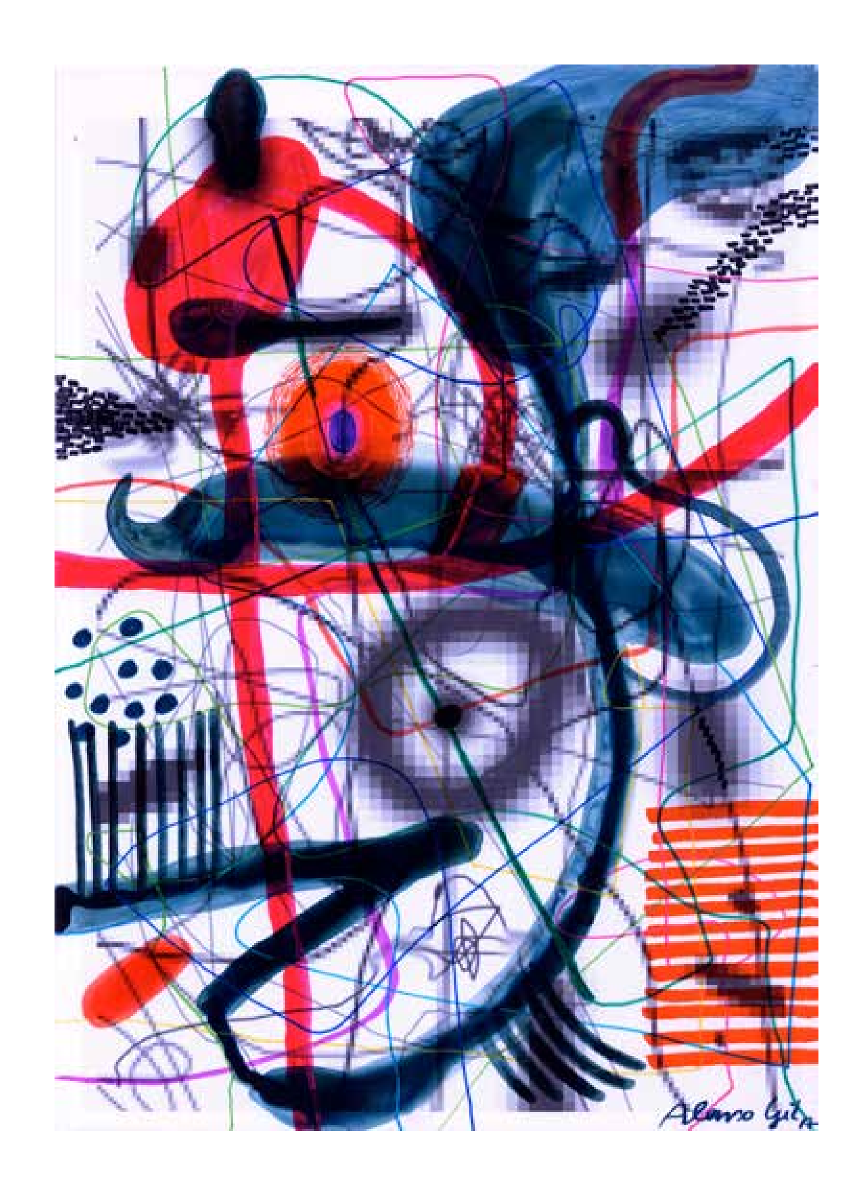

além
da
pele



El grito
Técnica mixta, 2017.


Alonso Gil


Alonso Gil





Sin título
Técnica mixta, 2020.



Cegados por la tablet
Óleo sobre lienzo, 2020.



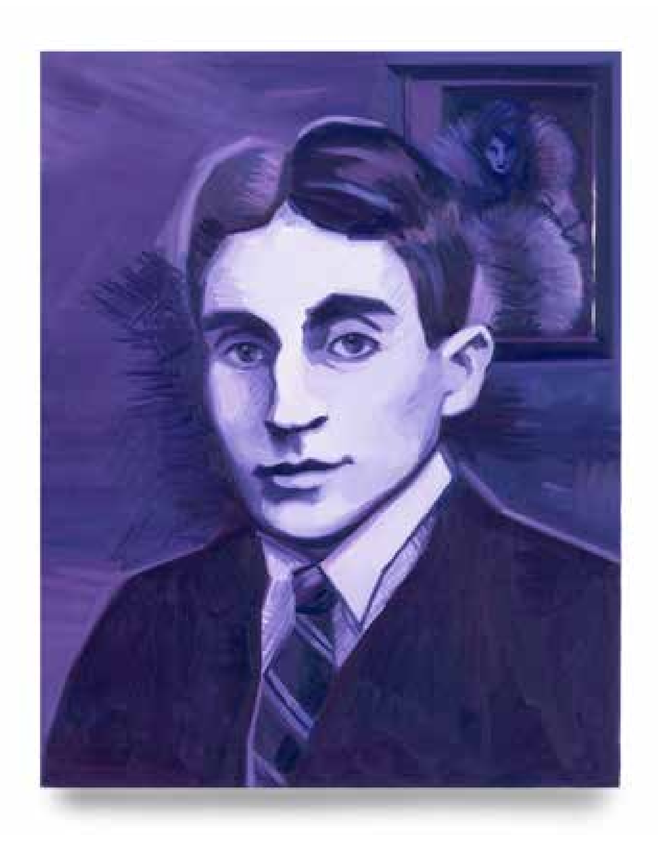


El gran vidrio I
Técnica mixta sobre lienzo, 2020.

El gran vidrio II
Óleo sobre lienzo, 2020.





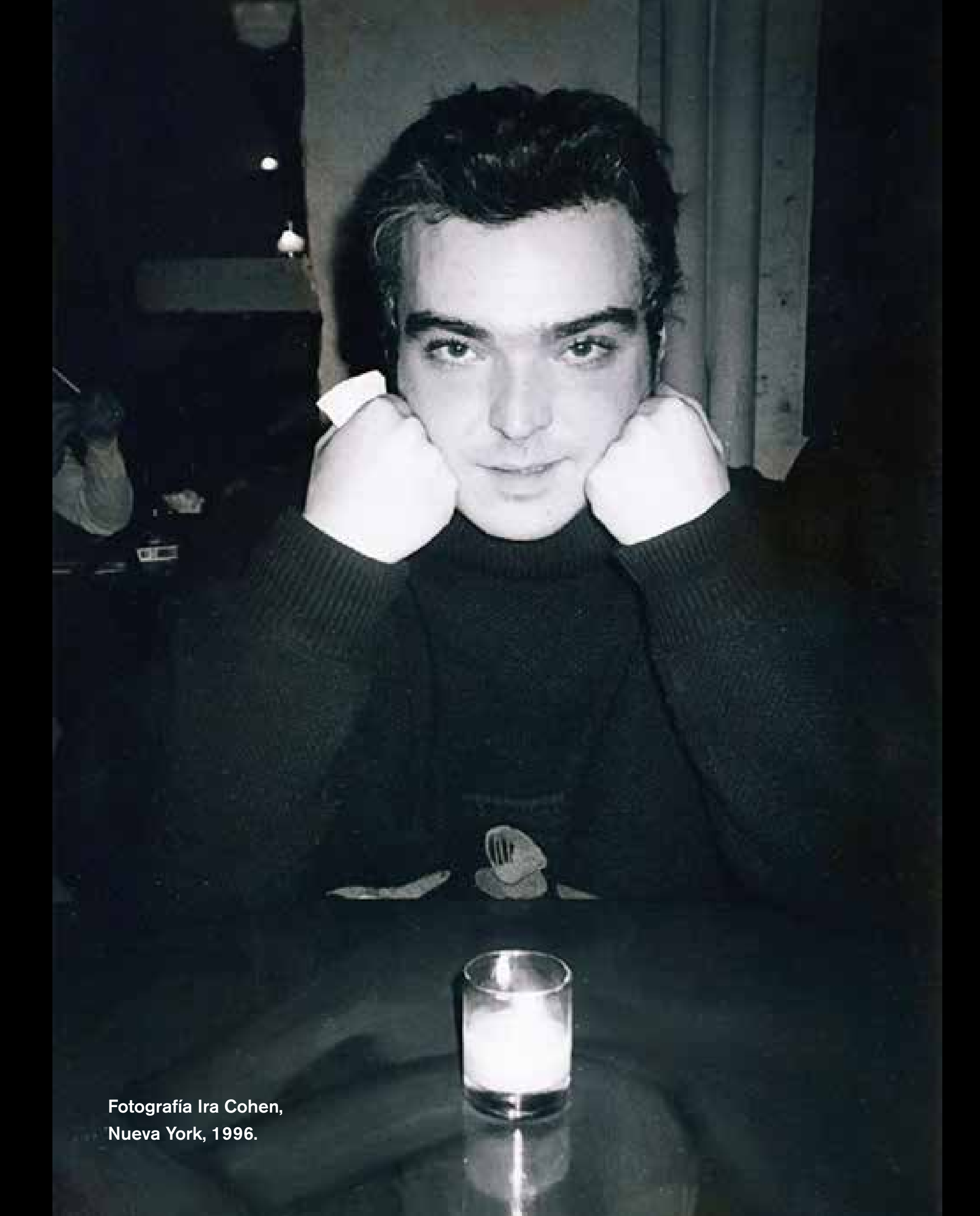


La ventana negra
Óleo sobre lienzo, 2020.

Gregorio Samsa
Óleo sobre lienzo, 2020.

Todo importa, autorretrato
Óleo sobre lienzo, 2020.





Fotografía Ira Cohen,
Nueva York, 1996.

Alonso Gil

www.alonsogil.com

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, ciudad en la que actualmente trabaja y reside.

Entre sus exposiciones y proyectos individuales destacan: *Todo importa*, CICUS, Sevilla (2020); *PAM!* Side Event at The Anti-Personnel Mine Ban Convention, Oslo (2019); *Día a Día,* Galería Formato Cómodo, Madrid (2012); *Cantando mi mal espanto,* Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2011)*; Los abandonados*, Off Photoespaña 09, Madrid (2009); *¡A pintarropa!* desarrollado dentro de ARTifariti, Encuentros Internacionales de Arte en los Territorios Liberados del Sahara Occidental,(2008-2012); *La felicidad en el trabajo,* Intervalo: Flamenco y Arte Contemporáneo. Sala Imagen, Cajasol, Sevilla (2008)*; 6 asaltos 6*, Suffix Arte Contemporáneo, Sevilla (2008); *Stroh zu Gold*, Gallery-33 Fon, Berlín (2007); *La celda grande*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz (2006-07); *La carcoma hedonista*, Neilson Chapman Gallery, Grazalema (2004); Galería DV, San Sebastián (2003); *Incómodo*, Sala de eStar, Sevilla (2002); *An Error Occurred*, Foro Sur, Cáceres (2001); *Doméstico 02*, Madrid (2000); y *Deleitarse en la N y deleitarse en la O,* Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México (2000); *Cada cual a su Tirano*, Galería Buades, Madrid (1998); *Acceder al interior es necesario*, Galería Berini, Barcelona (1997); *Casa de luces*, Galería Cavecanem, Sevilla (1996); *Alonso Gil*, Ascan Crone Galerie, Hamburgo (1989).

Ha participado en exposiciones colectivas como: *Afrotópicos*, Núcleo de Arte, Maputo, Mozambique (2019); Provincia 53, MUSAC. León/CDAN Huesca (2017-18); *Art beyond boundaries,* NIV Art Gallery, New Delhi (2016); *El Mediterráneo como frontera, realidad y representación*, Centro de las Artes de Sevilla, CAS (2016); *Humanitarian Aid for the First World,* Nuit Blanche, Toronto (2015); *Fin de Fiesta en Sevilla*. Musée International des Arts Modestes de Séte, París (2014); *The Good Life*, Semmer Galerie, Berlín, Alemania (2013); *Let´s Twist Again*, Womad Festival, Wiltshire (2012); *Living as Form,* Creative Time, Nueva York (2011); *La Chanson*, CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2011); *The length of a song*, Kobochika Gallery, Tokio (2010); *Political Art Issues,* Periferias, Huesca (2005); *La alegría de mis sueños,* I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) (2004); *Transacciones / Fadaiat*, Archivo multimedia on line. Tarifa/Tanger I, UNIA arte y pensamiento (2004); *Lost boys*, Smart Project Space, Amsterdan (2003); *Flashed out*, Instant Cities, Instituto de México, París (2003); *Seen*, Fact, Liverpool (2003); *Manifesta 4*, Frankfurt (2002); *Living Proof*, Newcastle (2002); *Falling on you*, 38 Langham Street Gallery, Londres (2002); *Down*, Galleria Gian Carla Zanutti, Milán (2002); *III Festival Internacional de Arte Sonoro*, Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México.

Ha realizado la siguiente producción en vídeo: *Sinfonía del sueño* (1997), *An Error Occurred* (2001), *Peter Pan versus Peter Pan* (2002), *Obreros* –realizado en colaboración con Francis Gomila– (2002), *Flasheados* (2003), *La Orquesta de los Milagros* (2004), *Criaturas flamencas* (2002-2010), *La Felicidad en el Trabajo* (2008), *Cantando mi mal espanto* (2011), *Razones y canciones* (2020).

Ha desarrollado trabajos en el espacio público como *Graffiti Celestial,* Arte Actual y Flamenco, Barriada Los Vikingos y Avenida Torremolinos, Córdoba (2008); *Tunning Cofrade*, Intervenciones en Jueves 08, Sevilla (2008) o *Guantanamera* –realizado en colaboración con Francis Gomila– Madrid Abierto, Madrid (2007).

Desde 2002 hasta la actualidad forma parte de Colectivo Cambalache con quienes realiza proyectos de arte público, colaboración e intercambio, tales como *Humanitarian Aid for the First World,* Toronto (2015); *The Big Social Game*, Biennale Internazionale Arte Giovane, Turín (2002); *Shadow Cabinets in a Bright Country,* Fridericianum Kunsthalle, Kassel (2003); *Strangers in Solitude*, Akademie Schloss Solitude. Stuttgart (2003); *El Museo de la Calle*, Bogotá y Estambul entre otras ciudades.

Ha colaborado en publicaciones como *Refractor, La Infiltración, Revista de Occidente, Promotional Copy, Earth First y Vacaciones en Polonia.*

Algunos de los proyectos de Gil han dado como fruto numerosas ediciones como las compilaciones: *Sinfonía del sueño* (1997)*; Felicesinfelices* (2001); *Erizados. Extended Version*, –en colaboración con Nuria Carrasco– (2001); *Todo Silvio*, CD Triple recopilatorio de la discografía completa de este cantante realizado con Federico Guzmán (2002); *Quémalo*, CD para el proyecto *Read*Write*Execute*, www.centrodearte.com (2002) y *Guantanamera*, –con Francis Gomila–, Madrid Abierto'07 (2007).

Ha recibido los siguientes premios y becas: Premio Extremadura de Creación Artística (2009); *Iniciarte*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía (2008); Generación 2002, Caja Madrid (2002); Creación Artística Contemporánea, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía (2000); la beca Pollock -Krasner Foundation, Nueva York (1999) y la beca de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada (1989).

Sus obras se encuentran en numerosas colecciones privadas, así como en museos y colecciones públicas, entre ellos: Fundación Caja Madrid; Aduana, Fundación Rafael Alberti, Diputación de Cádiz; Ayuntamiento de Utrera, Sevilla; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Colección Testimony, Fundación La Caixa, Barcelona; Congress Centrum Museum, Hamburgo, Alemania; Diputación Provincial de Málaga; Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.

ALONSO GIL / EVERYTHING MATTERS

TRANSLATIONS

When the stars fall…

From *Cartier* to *Isabel* tins of sardines, the drift in the work of Alonso Gil

Luis F. Martínez-Montiel
University of Seville

Everything matters. Yes, everything matters. Nothing is random. Everything is the result of a previous movement that makes things what they are and how they appear to us. From delicate movements like scratching a piece of cardboard to crushing injustices, yes, it all counts. Wandering unknown paths in the dark, treading unthinkable places, yes, feeling part of spaces that we never dreamed we would belong to; sharing alternative, unconventional visions, yes, everything matters and we are becoming increasingly aware that someone is revealing it to us, throwing it in our face – all the better if it hurts because it will bring us to our senses faster – to make us realise that even *we* matter, that we should not keep our heads down, comfortable, anaesthetised, that it affects us as well and any of our thoughts could combine with others to add, modify, warn and try to change the unalterable, the assumed, the immutable and permanent... in short, the accepted. This explains why works like those of Alonso Gil shake us up, push us, move us and make us think that yes, *Everything Matters*, and that those two words are not just the title of the new show at CICUS: in spite of their simplicity, they are actually a statement of intention, a type of vital script that has gradually moulded the artist since the beginning of his career.

That permanent connection between everything around us and the firm belief in a form of creation capable of changing perceptions and actions: these have become the narrative threads running through his works. They are *words made flesh* that flow and are consolidated and that define a shared way of feeling about everything that appears alien to *our world*. He is permanently on the alert and consequently the discourses of community, dignity, hospitality and even the honour of “the others” are recurring themes in his work to which he is constantly pushed by his *dérive*, his drift. Assisted by his profound knowledge of contemporary visual culture, Gil appropriates images from newspapers, books, magazines, catalogues or the cyber world itself and puts them through his own creative process to sever all impossible ties and present them to us in leaps and bounds, using a variety of discourses and techniques that defy the restrictive, castrating nature of strict classification. For the artist, any medium is valid if it supports the discourse and facilitates the message. Gil has not been entrapped by one technique; when it comes to creative processes, he is a sniper.

Trying to define how and what he works with is as hard as trying to ascribe his themes to a particular social, political and even aesthetic discourse if we only consider the image of the works produced specifically for this exhibition, because Gil attempts to shine a light on universal issues by exploring the possibility of opening up new paths, fighting stagnation and making us reflect on deeper meanings.

Where previously his discourses revolved around *artivism, society, racism and "others"*, the proposals in his new drift take on an aesthetic that is somewhat unexpected at first glance but becomes perverse in the space of a few short minutes of closer observation. From the taunting self-portrait that opens the show to the black window opposite the hypothetical portrait of Gregor Samsa, the works and their meaning present us with a dilemma. But what has changed in Alonso Gil's work? Has he seen the light like Saint Paul or has he simply tired of the figure? Neither; let's not be dazzled by the light ourselves. That seemingly abstract visuality contains nothing but a momentary flash of light. Look a little closer and, as the artist has been fond of doing in the past, the revealed and revealing image will appear. Yes, they are screens from different devices, the symbol of our times. The interface of reality become painting.... and word, after all. If we interpret them as symbols of the prevailing form of control over the capitalism that dominates states, breaking them is practically our only salvation. It is a dramatic celestial beam of light shining through a break in the clouds, reinforced and enhanced by the break in the brilliant yellow stars; stars that we yearned to reach and that drag worlds in their wake when they fall.

So yes, as the title says, *Everything Matters*; but everything is also global, totalling, indivisible yet weak, because let's not forget that a gentle breeze can become a hurricane. The fact that the easiest and cheapest way to mend those broken screens is to take them to an immigrant-run repair shop may therefore be an interesting and perverse metaphor. And perhaps the artist is giving us a premonitory clue when he scatters his star fragments and presents us with a possible reality in which the fall of our "beloved" stars – yellow, by the way, who would do that? – means that they can only be restored, like the screens, by the actions of "others", by those who have come from beyond the stars, like superheroes with studded boots, and have no qualms in taking care of the disasters of our squandering, of showing us that however many walls we build people will always be able to dream of going "further, more forcefully and higher", and that then we'll have to get used to the irrefutable reality that *When the stars fall...* everything will matter. ■

In conversation with Alonso Gil

Montaña Hurtado

1. Your university years in Seville coincided with a critical time on the contemporary art scene and with everything that was going on in relation to *Figura* magazine. Would it be true to say that you were more influenced by that artistic environment than by your experience at art school?

Figura was launched just before I started at art school. Sure, some of the artists I'm closest to and have the most in common with, like my sister Victoria Gil and Federico Guzmán, were friends at the time with the people behind the magazine, but they were three or four years older than me. That age gap has disappeared now, but it was quite significant back then.
I found that entire time fascinating, not so much art school but life in general; the music, the attitude, even the interaction with strangers, and of course the *dérive*, the drift.

2. The years straight after art school were very intense for you: you discovered the art scene in Germany, where you started exhibiting your work, you lived in New York for four years, and in 1999 you got a grant from the prestigious Pollock Krasner Foundation. What impact did it have on you, right at the start of your career, experiencing first-hand everything that was happening on the most important art scenes of the day?

In 1988, my last year at art school, I exhibited my work in Germany at the Ascan Crone gallery in Hamburg. The gallery owner came to Seville with the artist Bettina Semmer to sound out the local scene. I've remained close to Bettina ever since. Ascan loved my rust pictures, some others anaesthetised with a local anaesthetic, the ones made with tracing paper and, in particular, a whole series of conceptual sculptures on the theme of my own body – guided by the principle of Archimedes, I transferred the volume of my body to other materials like water, gold, copper and mercury. It was my first show outside Spain and I had a great time.
In 1994 I went to New York with the curator and writer Esther Regueira, my partner at the time, and we lived there for four years. We really took advantage of all the cultural activities in the city, and the music scene was incredible – after all, they'd been raised listening to rock. The city was buzzing in the nineties, artists and musicians more or less had free rein to visit studios and rehearsal spaces, and that generated a lot of creativity. Nothing like New York today, which is basically a type of enormous financial centre.
During that time I soaked up anything and

everything I came across: concerts, exhibitions, talks, presentations, video and film screenings, visits to studios of artists I admired, and all the while I was working really hard in the studio – paradoxically, it was L-shaped – I shared with my friend, the artist Robin Kahn. I was able to exhibit my work at fun shows like the ones we organised on the rooftop garden of the Venezuelan artist Javier Téllez and at other venues, including some iconic ones like the Knitting Factory, the Brooklyn Anchorage and the archive of Barbara Moore, widow of Peter Moore, who documented the Fluxus movement.
Moving to a different country is always an enriching experience because you discover different outlooks on life, new situations and different forms of survival. All that really opened my eyes to lots of things, including understanding art in different contexts. NYC gave me the opportunity to carry on learning and to identify on an artistic level with really interesting artists from different generations and with different intellectual preoccupations, such as Ira Cohen, Maura Seehan, Barbara Ess, Teresa Serrano and Mike Smith.
It was there that I started the series of pictures inspired by fairy tales, where I mixed images from news stories in the international press – it was the days of the Gulf War – and others inspired by fables borrowed from the collective imagination and the fantasy world. They were poetic pictures, tender and sweet yet crude and political.
I also started the installation *Casa de luces* [House of Lights] in my studio, with a mirror ball and two slide projectors focused on it. As the ball slowly rotated, it broke up the projected images, creating a crazy, enveloping effect. I used nearly all the photographs in my possession: the family album, snapshots of my daily life, images from the press, others from iconic paintings that I like, photos of my travels, portraits of philosophers that have influenced me – my entire archive. It was incredible to see all that material broken up into little pieces on the walls, sliced up, like the tesserae in a vast mosaic, going round and round and round...
In New York I also made some origami drawings based on Unamuno, automatic poems that I wrote in the folds of the paper I used to make aeroplanes. I even threw some of them out of the studio window.
Getting the Pollock Krasner grant was definitely a huge help at that time.

3. After leaving New York you lived in Mexico for a year. Besides getting to know the art scene in that country, you explored other cultural aspects of the Mexican tradition, from Paquita La del Barrio to shamans and their hallucinogenic experiences, and in Mexico City you discovered phosphorescent painting. How did all of those experiences impact your subsequent career?
I ended up in Mexico City almost by chance. I went to Jalisco in 1997 to attend the Guadalajara art fair where Galería Berini was

showing my work and Esther was presenting a video programme on the theme of surveillance. Right from day one, I was bowled over by the country, such a fascinating place that what was going to be three months turned into fourteen... It was there that I experienced the turn of the millennium and the transition from the PRI (Institutional Revolutionary Party, which governed Mexico for seventy-five years) to the PAN (National Action Party), with the accompanying bubbles, even though the new rulers had emerged out of the old ones. It reminded me of Spain in the eighties, but with the filter of Mexico's own complex idiosyncrasy. Mexico influenced my art greatly because of its amazingly rich culture, its people, the energy of the capital, the traces of colonialism and the country's history, always tinged by a wash of mixture and syncretism. For instance, something that really fascinated me was discovering that the Spanish artists who received scholarships from the court in the seventeenth century to travel to the country to paint the frescoes in many of the churches had indigenous assistants, so a lot of the angels and the figures they painted had dark skin and indigenous features. And at the cathedral in Mexico City I was amazed to see the bust of Christ made out of corn chewed by indigenous women, with saliva as the agglutinating agent.

There were also great opportunities to work on some fairly crazy projects, some of them in incredible places like the church of Santa Teresa la Antigua, now Museo Ex Teresa Arte Actual,[1] a genuine sanctuary for non-objective arts.

I was very tempted to "play with another self" through the lens of hallucinogenic experiments, and Mexico really lends itself to that. During that adventure, my pal Miguel Angel Ríos and I headed off to North Oaxaca where the Mazatec community lives in a little village called Huatla de Jiménez. It was an extraordinary place; to reach it, you had to climb through the clouds and every now and again you'd come across a flowing waterfall... nothing was still. I was immediately interested in the whole ethno-botanical nature of the psychotropic experience, such as discovering that mushrooms are not cultivated because they grow naturally like a gift from the gods, that they are eaten in twos because they symbolise duality. To be honest I was fascinated by all those magical texts about plants and their sacred quality. The Mazatecs use them to communicate with the dead in a special rite.

We ate *santitos* (their name for San Pedro mushrooms) at a magical-religious ceremony, completely syncretic, guided by the chants, half in Spanish and half in Mazatec, of the shaman Doña Gaudelia, in the pitch black inside a a

---

1. *Deleitarse en N y en la O*, Ex Teresa Arte Actual, 2000. Project on the roof of the art centre, curated by Guillermo Santamarina.

type of rough barn that barely measured one metre by two but which later seemed like a palace to me. Doña Gaudelia's voice seemed to travel from one end of the barn to the other, and she changed her tone constantly, to the point where it became quite scary. She was trying to induce us to glimpse an image of La Guadalupana, Our Lady of Guadalupe, but my visions were more of the animal world and its stereoscopic multiplication into brilliant colours. Distant sounds and noises that seemed to be right at my feet. The trip lasted six hours and by the time it ended we had become great friends with Gaudelia.

During my time in Huatla de Jiménez, in the days following that experience, I made ink drawings about my visions and took photographs in which I superimposed the same rolls of film in my camera over and over again, which produced some great revelations.

4. Your work contains multiple facets, from painting and graffiti to interventions in public spaces, photography, video and installations, but one of your defining features as an artist is how you use materials and photographic emulsion in particular. Can you tell us something about that?

I'm comfortable using different media to express myself. Some are more liberating for me, such as painting and drawing, but the methods I use depend on the ideas; each work has its own way of coming into being. I think art has the advantage of a type of "synaesthesia of disciplines"; in other words, you can record a video as if you were painting and paint as if you were sculpting.

How can I explain my alchemical relationship with materials? I've always been fascinated by the magical aspect of one thing turning into another. I'm interested in the processes of transformation that some materials undergo.

In the eighties, I would lay canvases on the floor and place different types of metals on them, like wires in the shape of objects, nails and mechanical pieces from tractors and cars that I found in the fields near Matanegra in Extremadura, which I would then proceed to rust. Every day I'd pour water over the pictures until the rust deposited on the canvases, creating an enigmatic image that sometimes reminded me of the Shroud of Turin.

Later on, at the beginning of the nineties, by then fully immersed in the terrain of alchemy, I started using a liquid photographic emulsion that I would apply with a paintbrush to my pictures; I could paint with photography and even make drip paintings, and that's when you might say that I really cemented my "role" as a shaman or wizard. I would work on the pictures in the dark with the photographic liquids, controlling the developer and fixing times, leaving some areas unfinished that are still in progress to this day. The first silver emulsion I ever used had an illuminating name – "liquid

light" – and I would apply it directly to the blank canvas. Inspired by the existentialist texts of Marcuse and the idea of docility, I started a series of large-format emulsions in which my friends and acquaintances adopted the form of domesticated totemic hybrids, their faces metamorphised into pets likes dogs and cats or horses and goats, as if they existed in an ambiguous state of transformation, not simply part human and part domesticated animal but a glowing mixture that seemed to fluctuate between one and the other, like an illusion. Then I started juxtaposing painted and photographed realities, in those pictures I mentioned earlier that reference fairy tales and fables. For example, I would mix press photographs of the situation in Palestine with exotic images from *The Thousand and One Nights*, flying carpets, genies and magic lamps. I used the world of the mass media like a "department store", choosing things here and there that allowed me to build the imagery of my palette. As my command of emulsion grew, I was able to experiment more and get different results. Then in Mexico I discovered a phosphorescent pigment that absorbs the light. It's photosensitive like the silver emulsion I worked with, and I've been experimenting with it ever since, applying it to pictures, drawings and even ephemeral interventions and installations like *La celda grande* [The Big Cell] at the MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo).

5. Let's talk about that project, one of the most interesting ones that has been held at Museo Extremeño e Iberoamericano de arte contemporáneo (MEIAC) in Badajoz, with strong ties to the building's history as a former prison. Can you describe your work *La celda grande*?

Michel Foucault used the design of Bentham's panopticon as an arch metaphor of modern power. The inmates inside the panopticon were immobilised, confined within thick walls, guarded... They couldn't move around because they were watched; they had to remain in their assigned places at all times because they didn't know, and had no way of knowing, the exact location of the watchmen, who had freedom of movement; the guards' ability to move constituted a guarantee of domination. The panopticon was a model of confrontation between the two sides of the power relationship: the dominator and the dominated. *La celda grande* [2] was a project I undertook specifically for the MEIAC, the former remand and correctional prison of Badajoz, and I based it on the memory of that panopticon and the

2. *La celda grande*, MEIAC, Badajoz, 2006. The project was curated by Esther Regueira with assistance from Pedro Delgado and Eugenio Heredia.

city's past. It was a long process that I gave a great deal of thought to. I was very familiar with the building that houses MEIAC, as well as with its history and its impact on city where I spent my childhood. It was a prison converted into a museum, a panopticon, and I wanted to do something that included its dramatic history, that connected the past to the present.
I did some research based on photographs of the cells and the words scratched on the walls of the old prison. I retrieved some of them from the former inmates, and I even spoke to one of them. I also documented a lot of the graffiti on the streets of Badajoz and in rural areas of Extremadura; what interested me above all was the spontaneous expression of desire. I used the graffiti as a perverting script with its own linguistic, social and ideological order. In the museum halls I reconstructed a cell from the old prison on an amplified scale and on the walls I used phosphorescent paint – which glows in the dark once it's absorbed the light – to turn the cell into a gigantic 3D drawing that visitors could explore. "Ghosts" appeared in the "dark", and images and words that had been written on the walls of the cells in the past emerged alongside others that referenced the museum's present socio-political and cultural context. I also used imagery from my own repertoire, such as *liebre-libre* [a play on the spelling of the Spanish words for "hare" and "free"] and the plaits-chains.
La celda grande, a metaphor of life itself, as I like to describe it, reflects something I have always been fascinated with, namely making the invisible visible or using one image to reveal another.

6. A lot of your work is related to flamenco and the alternative music scene that has nothing to do with shows for tourists. You view it from an almost anthropological and sociological perspective. You've also made portraits of Camarón and Silvio. How important a place does flamenco occupy in your work overall?

It's simply that I admire the *expressionism*, and among many other things the visceral way of putting it all out there, the feelings and emotions, so complex yet at the same time in a mocking way, and such an intrinsic part of our vernacular culture.
I had already flirted with Super 8 and Handycams, but in 2001 I was lucky enough to get my hands on a home video camera and I made *An Error Occurred*. I fixed my ruthless gaze on the poetry of the picaresque, on tragedy and failure and on the different ways of surviving in an increasingly hostile and precarious world that I observed in my own neighbourhood in the centre of Seville.
My friend, the art critic Quico Rivas, used to stay with us whenever he came to Seville, and he tells it better than anyone else in the text he wrote for the foldout poster they published for ForoSur (Cáceres): *"An Error Occurred* is about buskers who perform their 'specialities'

to anyone who wants to shut them up (rather than listen to them) in exchange for a handful of loose change. La Puerta de la Carne, named after the old gate that connected the Jewish quarter to the district of San Bernardo and the slaughterhouse when Seville was a walled city, was where the rascals, crooks and beggars used to hang out. Since the days when Cervantes wrote about it in *The Illustrious Scullery Maid*, the district has changed considerably, especially in recent years when the renovation fever and ferocious tourism have diluted the identity of the neighbourhood. Nowadays, it's filled with hotels and pavement cafes, etc., and they have brought new rascals keen to make a little cash: the 'extraordinary cardboard guy' who plays a piece of corrugated cardboard as if it were a guitar; or 'Joaquín and his tin', a percussionist who sang and played his tin like a virtuoso for years, ending his performance with the threat, '…give me something or I'll sing you another.'" [3]

During my romance with the camera I started documenting a lot of the young flamenco artists who performed on Tuesday nights at El mundo, a den of iniquity on Calle Siete Revueltas that attracted all kinds of talented "flamenco creatures" like Fity, El Pumu, the Berral sisters, Enrique from Extremadura and many others, who oddly enough would start acting "more refined" when they knew they were being filmed. The owner of the bar rewarded me with a little stool in the corner so I could film them more comfortably. I'm very proud of those documents. Later on, Paco de Río invited me to make a video about flamenco for *Intervalo*.[4] I filmed people singing while going about their chores and daily routines, and then under the title *La felicidad en el trabajo* [Happiness at Work] I showed them on eight screens simultaneously with the audio on open and closed, so you could either watch and listen to them one by one, or watch them all working and/or listen to them at the same time. As the title suggests, I wanted to explore the idea of happiness at work through flamenco singing. For instance, I really like it when I'm having a coffee at a bar and the waitress is singing as she operates the coffee machine. I wanted to strip away the spectacularity of flamenco, or let's say to add some reality, even though each video in that work is a fiction in itself. I was keen to highlight the relationship there has always been between singing and ordinary activities. *Fandangos*, *deblas*, *tientos* and many other types of flamenco songs were set to the beat of people's jobs, like driving a bus, Manolo the tailor cutting out and sewing his cloth, breaking in a horse, and so on. I wanted to capture the

3. Quico Rivas. "La orquesta de los milagros", *An Error Occurred*, ForoSur, Cáceres, 2001.
4. *Intervalo, ciclo sobre arte contemporáneo y flamenco* was curated by Francisco del Río and Javier Codesal for Fundación Cajasol. Several editions were held. *La felicidad en el trabajo* was shown at Sala Villasís, Fundación Cajasol, 2008.

gestures that flow between celebration and mourning, joy and rejoicing.
In Córdoba I was invited to do something on the fringes of the city and I decided to work in the Vikingos area and Avenida Torremolinos. I made a series of graffiti using large-format stencils of the great icon of popular culture, Camarón, and other local icons like Fosforito and Vicente Amigo. I called them *Grafitti Celestial* [Celestial Graffiti][5] and painted them with the colours of the picturesque Córdoba courtyards, and then I suggested new social uses of the neighbourhood to the local residents, new ways of expressing their daily experiences. Some of the places where I painted those stencils have become areas where the local residents gather to use and enjoy them. Years later, they have never been vandalised – quite the opposite, they're still in perfect condition.

7. Music in general, not just flamenco, is a recurring motif in your work, such as in *Sinfonía del sueño* [Sleep Symphony]*, Tunning Cofrade* [Pimp Brother] and *Guantanamera* that explored the concept of sound art. Can you tell us something about those projects?

Music produces an instant response, it reaches people straight away, it's evocative, it stirs up feelings, it can make you cry and it can you make dance.
I've flirted for fun with friends in bands like Chigate, and I've used music as a device in some of my work.
La Sinfonía del sueño[6] was a performance installation that reflected on the geopolitical and economic framework of the Strait of Gibraltar, and I focused on two concepts: time and displacement. It was made specifically for the place where it was exhibited, Ceuta, and it's rooted in references to the local socio-cultural context: its status as an autonomous Spanish city on the African continent, its location on the shores of the Strait, its configuration as the northern border with Morocco and as a Spanish province, its multicultural population, and its traditional role as a commercial paradise for Spaniards from the mainland, a free port teeming with imported products like alarm clocks, etc.
I orchestrated a concert with two hundred alarms all going off at the same time. The clocks were treated like instruments and arranged in groups of sounds, like an orchestra, behind the stern of a dinghy (forming a type of wake in the sea) that I had manipulated by turning it into an oriental lounge with floor cushions that invited the audience to lie down and be transported

5. *Grafitti Celestial,* grafitti in urban spaces*, Noche en Blanco,* Córdoba, 2008. Project curated by Miguel Ángel Moreno.
6. *Sinfonía del sueño*, "Local Cultura", Almadraba, Museo Marítimo y Archivo de la Autoridad Portuaria de Ceuta, 1997. Curated by Corinne Diserens and Mar Villaespesa.

by the concert. The rhythms, the composition and the mixture of the different sounds made by the alarm clocks, including some that rang with the muezzin, the call to prayer, reflecting the multicultural population that lives in Ceuta, produced a symphony-cum-trance that instead of waking people up induced sleep, like a kind of trans-cultural-continental-religious-oceanic-planetary narcotic lullaby.

The alarms created a cacophony of different sounds that erupted in unison and then slowly faded away. The juxtaposition between sleep and consciousness was mirrored in the equally evocative reference to the role of Ceuta as a Spanish commercial enclave in the north of Africa. In this context, it is impossible to avoid the inference to the current political crisis surrounding the arrival of refugees who attempt the dangerous crossing to Spain. *Sinfonía del sueño* reminds us that Ceuta is not only a "free port" but a destination in itself where hopeful immigrants camp on the other side of the border waiting to gain entry to the guarded enclave. For these people, the dream of a better life in Europe often turns into a nightmare because of the dangers of the perilous journey: whether crossing the treacherous Strait of Gibraltar, being caught by the immigration authorities, cheated by the smugglers or hidden in subhuman conditions. *Sinfonía del sueño* is a wake-up call that rouses us from apathy and confronts us with the reality of these clandestine lives.

Music is also the protagonist of *Tunning cofrade*,[7] a mobile public art project that consisted of a car pimped up with a powerful sound system and subwoofer that played Holy Week marches at full volume, remixed and dee-jayed with electronic, punk, rock, techno and flamenco music, as well as tracks by singers and bands from the local scene (Silvio, Chigate, Antonio Molina, Smash, Pseudjo, Juanito Valderrama, etc.). We would drive *Tunning cofrade* down Calle Feria and the nearby streets where the traditional Thursday market is held, stopping now and again and sometimes escorted by a pimped motorbike. As we passed through the streets, we carried out other performative activities, such as selling the *cofrade* CDs personalised by me and friends like the illustrator Ricar and other artists, so they became another piece of merchandise on sale at the market.

We made a lot of noise and really livened up the market.

I've also used sound art in collaborative projects with other artists. One example is *Guantanamera,*[8] made with Francis Gomila,

7. *Tunning Cofrade*, action, video and production of CDs, 2008, produced by *Intervenciones en el Jueves 08,* a series of art interventions at the traditional flea market held every Thursday on Calle Feria in Seville. *Tunning Cofrade* was created with the artists Eugenio Heredia (Bruyer), Pedro Delgado, Ricar and Berta Orellana.
8. Alonso Gil and Francis Gomila, *Guantanamera*, Madrid Abierto 07, 2007.

which was an intervention in the public space in Madrid that examined the use of music as an instrument of torture. The title is a reference to Guantanamo, one of the maximum-security "wire-fenced limbos" outside the margins of international law where among many forms of annihilation the prisoners were tortured by making them listen non-stop to popular songs at full volume (Eminem sued the US government for using his music without permission and for such perverse purposes).
The piece was inserted into an air vent in the Madrid metro that was connected to the street, specifically at the Alcála-Gran Vía crossroads, where we installed an amplified sound system for a month and played nearly every cover version of the famous Cuban song, *La guantanamera*. It's the song with the most covers in the history of music, and not just in the most inconceivable languages and dialects but in numerous music genres as well: punk, rock, hardcore, metal, cumbia, merengue, even flamenco… we collected 334 different covers, including by Celia Cruz, Compay Segundo, Tito Puente, Nana MousKouri, The Fugees, Tomás de Sanjulian, etc. Passers-by were initially bewildered as they tried to discover where the music was coming from, but there were a lot of people as well who started dancing spontaneously over the air vent. What really surprised me was that a couple of weeks into the intervention I was passing through one night and there were loads of people dancing and drinking and having fun. I think instead of gathering at the bear and the strawberry tree a little further down the street, people had started congregating at *Guantanmera*.

8. As well as your individual work, you have carried out a lot of projects with other artists, as you've just said, and you're a member of a few collectives, like Cambalache, for example.

When I got back from Mexico, I joined the Cambalache collective with Carolina Caycedo, Adriana G. Galán and Federico Guzmán. Having worked in Bogotá, London, Turin, Toronto and other places, our projects called on group participation to generate a series of actions and works and involve people in a type of collective authorship. Working with Cambalache is a vehicle for getting out of myself and carrying out activities that would be difficult to do alone. Besides, doing them as group has enabled enormous synergies to develop. There is a tendency to think that art should build something, whereas mutual exchange is a direct way of approaching people in the street, a fleeting yet profound contact in which we propose a rapid exercise of rethinking our values in a non-monetary transaction. Mutual exchange, recycling and "searching" are economic and cultural activities with a strong political undercurrent, although they are often not recognised as such.
They are works that prompt situations. They

highlight the context in which they take place and are revealed as something non-static, rather as something dynamic, open to participation, swapping and cooperating with others.
I'm interested in working with other artists and have done so on many occasions, not just with Cambalache, both inside the space of my drawings (as with the papers that accompanied *La celda grande*) and in the public space.

9. You once said that you believe art has the ability to construct a critical view of our environment. In some of your works you've explored the fragile nature of power, and in others you examine refugees, the homeless, legal and illegal immigrants and exiles. You've even addressed the Palestinian conflict and the war in Rwanda. Do you think art can help create a better world?

I'm not sure, to be honest... But I do think that art has enormous potential, that it can alter our perceptions, that it can question and challenge. It can also change us and, clearly, if we change then the world will also change. It's like the words you see on Richard Hell's chest on the cover of that fantastic album, *Blank Generation*, with The Voidoids: YOU MAKE ME!
Art can be a healing agent in political conflicts, as well as in personal and social conflicts. It's a very valuable tool for fighting amnesia and making us reflect on many more issues than we might imagine. I'm interested in art that is capable of generating new ways of re-signifying the art-life relationship which, as Mar Villaespesa says, is alive and kicking under the name of resistance-creation.

10. Some of your major projects in this line are the ones you have carried out in Western Sahara, inside the actual refugee camps and at major events like PhotoEspaña. Can you tell us something about these works?

They are works that link art to human rights. It all started in 2008 when I was chosen to participate for the first time in Artifariti, the international art and human rights festival in Western Sahara. I called my proposal *¡A pintarropa!* ["Let's paint clothes!"], a play on the words with the military term *¡a quemarropa!*, meaning to shoot at point blank range. The idea was to use the ordinary clothes of the refugees (*darrás* [men's shirts], turbans, *melfas* [women's dresses], T-shirts, trousers and military clothes) as a bugle call: a medium for artistic expression and a vehicle of communication with the world, capturing their aspirations through drawings, messages, initials and slogans to advocate a Free Sahara; in short, to use textile printing as a powerful tool of resistance and struggle.
The Saharans brought their own clothes and together we printed highly visual messages on to them about self-determination and peace.
It culminated in a fashion parade in Tifariti (the symbolic capital of the liberated territories), a

theatrical device to keep the situation of the Saharan people in the spotlight.
Delighted with the enthusiasm generated, we decided to launch the clothing brand *Sahara Libre Wear,*[9] and Artifariti laid the foundations for the first women's dressmaking workshop and the textile printing one in the camps in 2012, which functions today as an autonomous workshop. Later on, our fashion parade became one of the highlights of the annual ARTifariti festival and we started producing publications, subverting the laws of fashion by turning them into a form of activism.
I think the Saharan conflict is the worst example of decolonisation by a government that I have ever seen, and it is an issue that the Spanish government has yet to resolve. This humanitarian drama has being going on for more than 45 years and yet very little is known about it, especially on an international level. Our country, which is largely responsible for the situation, prefers to look the other way and ignore the people who lived in what was the fifty-third province for over a century. It's a disgrace. A great silence reigns over the violation of human rights in the occupied areas, over the looting of natural resources and the existence of a wall laced with anti-personnel mines.
Los Abandonados [The Abandoned],[10] which I exhibited at Off Photoespaña 09, was a photographic project on daily life in the refugee camps. Again, I had a lot of fun with the chemical developing process, manipulating the liquids to make the images fade out and disappear. I used a silver bromide liquid emulsion and scratched, scraped and stained the photographs randomly and deliberately to produce the same state of neglect that characterises the Saharan conflict and a people lost in a political limbo.
They are a careful hybrid between painting and photography. The photographic emulsion fixes the trace of light formed by the faces and captures the attitudes, while the manipulation – outlining stains and exposing certain areas – adds the density of paint. The graphical testimony of these practically forgotten people therefore gains an expressionistic quality and reflects my thoughts about the situation. In any case this form of expression is always underpinned by respect for the protagonists of my stories, who are not anonymous individuals but people with complex living conditions whom I know and admire.

---

9. In October 2009, we carried out two textile art projects at *ARTifariti* that led to the creation of the clothing label *Sahara Libre Wear*. Both projects grew out of two workshops at the Saharan refugee camps in Tinduf, Algeria: *¡A pintarropa!*, on textile printing, led by Alonso Gil as an extension of the project with the same name that he had carried out the year before; and *Entretelas*, a dressmaking workshop led by Angustias García and Esther Regueira, focused on women's discourse and labour issues.
10. *Los abandonados*, Galería Formato Cómodo, Off Photoespaña 09, Madrid, 2009.

11. It's interesting that at the beginning of your career you were drawn to the most powerful cities on the art scene but over time you have focused on the opposite. As well as Western Sahara, you have recently visited New Delhi and Mozambique. Does this have anything to do with your criticism of the capitalist concept of art?

It's all connected. Several factors come into play regarding the place where you live, and one of them is the time of life you are at. In actual fact, I've only lived in one city that can be described as a "hegemonic centre", New York, mainly because in the nineties it was very interesting from the point of view of cultural and creative production, and it was a good place to have fun while learning and soaking up the shows and activities of major museums like the MoMa and the Whitney, as well as those of more alternative venues with what you might call a dissident view of the hegemonic culture, such as the Anthology Film Archives, the Nuyorican Poets Café, The Cooler and the anarchist bookshop Black Out, to name some of the places I frequented. I must say that it was there that I honed my activist facet, collaborating in community projects in my neighbourhood and taking part in exhibitions that were radically critical of the establishment, like *Disappearance Act* curated by Kirby Gookin. So, actually, it's all related.

Art is on permanent alert, in confrontation with other ideas, and it also challenges power and attitudes that deserve a response. I've always had socio-political preoccupations, regardless of where I've lived. It's the same with the network of collaborators and the thinking underlying those networks. For instance, some of the people I worked with in New York, like Kirby Gookin, are deeply involved in the Western Sahara project.

It's true that I'm currently more interested in exploring the transformative potential of art in what we might call peripheral areas, in generating and participating in other kinds of situations and sharing knowledge, which is why spending some time in Maputo rather than in London, to name two cities I've worked in, holds more appeal for me right now.

I was very fortunate in being selected for an artist's residence in New Delhi, India.[11] I never left the city, and I hardly ventured beyond the noisy, busy working-class neighbourhood of Ignou Road, where I was documenting the traders, workers and street vendors of snacks, fruit and vegetables to make a series of batiks on white cotton cloth. Because of my work, I gained a close relationship with the people, sharing knowledge with them and learning a little more about their lives. I also took a lot of photographs with my mobile phone which I have since printed on paper and

11. NIV Art Centre, New Delhi, India in 2016.

cloth using the cyanotype technique, which dates back to the mid-19th century and was practised by Anna Atkins, giving rise to the first photographs.

In 2019, Silverio Salvador Sitoe, whom we had met at *Artifariti* (Western Sahara), invited Kimika, Federico Guzmán and me to exhibit at Núcleo de Arte, a production and exhibition centre in Maputo, and we accepted straight away. Santiago Eraso, who had seen the work we had produced in North Africa, recommended that before we travelled to Mozambiquie we read *Afrotópia* by the Senegalise intellectual Felwine Sarr. The book examines the needs of the continent and the expediency of looking inwards to understand its own desires and encourage development based on the plans and projects devised by Africans themselves rather than copying the western lifestyle. The author suggests halting the obsession with economic indicators and instead "rehabilitating values" such as *jom* (dignity), *vivre-ensemble* (sense of community), *teraanga* (hospitality), *kersa* (modesty, scruples) and *ngor* (honour), which humanise cultures. He advocates creating an African narrative based on what the continent has and not what it lacks. We were fascinated by these ideas and agreed with the philosophy behind them, so we decided to call our exhibition *Afrotópicos* [Afrotopics]. We believe that art is an active way of feeling and thinking about Africa, of making it a home, of curing and reinventing oneself.

During my time in Maputo I made a series of drawings on sample paper to try out different art techniques. Each drawing represents people who express their thoughts as isolated people, but combined they form a type of expression that suggests modes of action to the individuals. The drawings therefore serve as sign holders, spreading messages and slogans. Ultimately, the drawings form a type of theatrical space through which the audience's thoughts flow.

12. Lastly, you began your career in the post-Francoist period. How would you say that art has evolved since then, as regards institutional support and the freedom of artists?

I've been in the post-Francoist period since I was ten years old... Now, with hindsight, I think I was lucky to experience the decline of the dictatorship, to have that knowledge as a child, and also to experience the effervescence and joy that followed the dictator's death. For instance, when I was fourteen I saw Alaska y Los Pegamoides perform at the auditorium in the park during the San Juan festival in Badajoz, with Eduardo Benavente testing the microphones by shouting, "Poo-Shit, Poo-Shit!". The next day I sneaked into Camarón's concert: there was a commotion when the maestro entered through the main door and no one noticed me. The euphoria in the air, the irreverence, the creative freedom... they were

all experiences that left their mark on me, even though I was just a kid.
I still have a lot of contact with people from the countercultural generation, the leading lights of the so-called transitional or seventies culture, like the art critic, writer and artist Quico Rivas and the libertarian author Emilio Sola, and we've discussed the Transition, the desire to democratise culture, the bio-political conflict represented by the counterculture, the idea of using literature and poetry as a subversive power in transitional Spain. We've talked about drugs and the dark charms of pharmacology, different forms of activism, the frivolity of the Movida movement, the uses and abuses of art by politicians, and so on and so forth, issues which by the way are being addressed today in academic and institutional circles.
It's a pity that many of the politicians who generated such enthusiasm about the social changes during the Transition are now *honoris causa* professors of the university of corruption.
But your question is very complex and requires a very long answer. Since the second half of the seventies there have been numerous historical, political and social changes: the activism of the seventies; the festivity and instrumentalisation of art by politicians in the eighties; the transformation of the relations between economy and culture associated with the birth of the so-called cultural industries and the crazy proliferation of artistic devices in the nineties; the emergence (or re-emergence) of artist-run venues; the proposals that have prompted a rethinking of the traditional modes of the production, representation, reception and distribution of artworks; the explosion of mega events that trivialise and spectacularise the art world; centralism and the abuse of power by those who purport to defend the periphery; the reduction in the budgets allocated to experiments in cultural, political and institutional

innovation; etc., etc., etc. Art, politics and power are cultural phenomena that are closely related to social events and the historical processes that shape our world. Revisiting everything that has happened during these last decades would take forever, and besides I'm no historian. I can talk about my own experience, and in that respect I believe that there are some institutions (very few) that are interested in investigating and supporting artistic practices, in finding new ways of questioning what we see, producing knowledge and enriching the cultural experience, although always through the filter of ideological and economic interests. But I honestly also believe that there is still no respect for art, artists and cultural agents, and unfortunately there is still a lack of fabric and professionalisation of the sector.

As regards creative freedom, I have always exercised it, although I know there is a cost involved. We artists work in the cracks; the cracks in the establishment, the cracks in the state, and of course the cracks in the market. And it is in these fissures that we strengthen our ability to constantly transform structures.

I believe art is a permanent state of alert, and also a challenge to power, constantly raising questions that deserve an answer.

We'll see what happens after we emerge from this strange situation. I saw from close quarters how AIDS influenced our worldview, relationships, ways of creating art, activism and critical stances. Now, the Covid-19 crisis is changing our worldview again, and I'm sure it will change contemporary creation as well.

But I want to believe something that Quico Rivas told me: art, that territory that has been trodden, stamped on and deliberately squeezed a thousand times over but is still a virgin territory by nature, is perhaps the last place where exploration and adventure are still possible and imaginable. ■

The art that looks at the politics that life looks at

Esther Regueira Mauriz

"…I think my people and I have political, civil, economic, social and cultural rights, and that no one is entitled to violate them, and that's why I started fighting peacefully and civilly."

Aminetu Haidar[1]

"…the paranoid whining about the threat of immigrants is actually an ideological pathology that says more about us, Europeans, than about immigrants."

Slavoj Zizek[2]

Coherence, honesty, commitment, solidarity and participation are some of the terms that define the socially useful narrative that Alonso Gil (Loncho) has been formulating since he embarked on his artistic practice back in the mid-1980s.

Let's take his interest in and engagement with *lxs otrxs* [the others], a recurring theme in his work (and in his life; with Gil there is no distinction between one and the other because the two elements form a single whole). He knows these *otrxs* well because he was worked side by side with them and lived in their family and social contexts, in their homes, soaking up their complexities and establishing direct, long-term relationships. He doesn't only document or turn a spotlight on their conflicts and the complex factors determining those conflicts; he carries out effective projects related to their realities and struggles.

In 2008 Gil, commanding a group of other creators, launched *Sahara Libre Wear (SLW)*, a textile art project that began at the ARTIFARITI festival, has continued over the years and currently operates as an autonomous occupational workshop in the refugee camps of Western Sahara. Within the framework of this collaborative project, Saharan refugees make and design the prints for their own clothes. The project was conceived as a space of sharing and communication, but also of training and production (intellectual, social, labour and economic), and over time it has become a sustainable fashion workshop and brand with retail outlets in the Saharan refugee camps

1. Taleb Alisalem, interview with Aminetu Aidar*, El confidencial saharaui*, 31/12/2019.
2. Slavoj Zizek,"Extraños en tierra extraña", *El Mundo*, 1/04/2016.

and on several continents. It is an example of how art can become a tool for socially efficient development. Dressed in clothes customised with motifs that reference their ideas about self-determination and freedom, the residents of these forgotten territories become proud, elegant models in the fashion shows they organise with Alonso and his partners. It is a festive but tremendously energetic and practical way of campaigning for their ideas, of shouting to the world that they exist, that they have rights, that being forgotten by the international community has not subdued them in the slightest. And it is thanks to the amplifier of *SLW* that their voices are heard (and they are seen) around the globe.

This is just one example of the many projects in which Gil puts the necessity for social intervention before the spectacularisation of the art world. The fact that he does not reach for the usual socio-political critique is one of the most surprising and appealing aspects of his work. His activism doesn't revolve around making facile complaints or condemnations, and nor does it exploit other people's suffering. Quite the opposite: it prioritises the pressing need for social intervention over the gleaming spectacle and the trivialisation of a certain cultural territory.

His unique modus operandi usually has an oddly attractive component that is nevertheless imbued with a caustic authenticity: a subjective playfulness that he calls "poetic terrorism" and that is present in most of his works. We find it, for example, in his design for the new Polisario Front uniform, where he uses golden sand dunes and camels for the military camouflage pattern.

As the cultural critic and art historian T. J. Demos[3] and others have pointed out in their studies, migrations – whether voluntary, forced or something between the two extremes – obey such a complex mixture of different forces that they transcend the frivolous, easy and opportunistic analysis found in some media outlets and in the campaigns and ideologies of certain collectives and political groups. And yet most visual representations tend to suppress the relational factors and cross-cutting issues. Conscious of this, for decades Gil has been collecting press clippings, images and data about migrant bodies: political refugees, economic exiles and people displaced by climate change. In the media, these bodies are usually presented as victims, viewed from a voyeuristic perspective; the media also manages to unify them by dissociating them from the structural conditions of the political, social

3. T. J. Demos, "Visualizando a los refugiados climáticos". *Carta(s) Exilio/refugio*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

and economic contexts that lead them to this situation. Loncho customises these images and uses them in drawings, notebooks, texts and collages, emphasising the human factor and evoking the complex determining factors at the root of those circumstances.

Some of the photos that the artist manipulates document the evolution of the walls and borders that resonate with him because they are nearby, such as those of Ceuta, Melilla and Western Sahara. We can gain a greater understanding of his proximity to these constructions (physical yet mental as well) by examining some of his works.

In 1988 the authorities started erecting a great fence between the Spanish city of Melilla and Morocco to prevent the entry of “illegal” emigrants. Today, two parallel fences twelve kilometres long stand approximately twelve metres high, culminating in a crest of barbed or razor wire (the famous *concertinas*) and fitted with surveillance cameras, high-intensity lights and noise and motion detectors. Over the years, the fences have become higher and more sophisticated, most notably in 2005 when more than 700 emigrants from the nearby Gurugú camp tried to climb over them in search of a better future. Gil appropriates the images of that terrible moment and manipulates them to create a series of collages that reflect how he engages with others to understand the issues they face; to know them in order to identify with them in a resoundingly poetic – or gently radical – way. The glow from the “diamond dust” with which the artist outlines the wire fence accentuates the contrast and the despair of these displaced bodies, torn emotionally and literally, a despair that grows incrementally with every new reinforcement of the border control forces and domination technology. The glitter-coated fence evokes the idea of Europe as a fantasy, what the artist calls “an illusion invisible to the eye”.

His work *Zapatos de superhéroe* [Superhero Shoes] presents a couple of objects born out of creative survival in extreme circumstances: namely, a pair of shoes with screws on the soles to be able to climb over the fence. The sculpture reflects Gil’s deep respect and even admiration for people who are able to sharpen their ingenuity to such extremes in their attempt to survive. “In a way, I see immigrants as superheroes,” he says.

As the sociologist Saskia Sassen has said, territory is always the result of fighting; it is not just a stretch of land but something much more complex, determined by various forces but mainly by authority and the law. The artist examines this idea emphatically and critically in his work *Ripios* [Empty Words]: fragments of (twelve) yellow stars, like the ones that adorn a flag and represent the ideas of unity, solidarity and harmony between the peoples of Europe, are piled up and abandoned on the floor; a

mountain of the “empty words” of the title, presented as detritus. The work clearly reveals what the artist thinks about the European Union’s response (or lack of solutions) to a variety of issues, including migration, and highlights the enormous real and symbolic contradictions in the exercise of power.

In 2015 Gil started working on an artist’s book entitled *Cartografia del esplendor* [Cartography of Splendour], based on the catalogue of a luxury brand of jewellery that he found in the rubbish and has been manipulating for the last few years. Shiny gems and diamonds in dazzling jewels are merged with press photographs, portraits of people working in subhuman conditions in the diamond mines of Angola, Zimbabwe and Mozambique, a country where he recently carried out an exhibition project with a group of local artists in the city of Maputo. Luxury, which by definition is inessential, is often tied up with and directly fuels exploitation and the violation of the most basic rights. “Because a diamond is forever” is the well-known slogan of one of these firms; as “forever” as the consequences of the child exploitation, absence of labour rights and purchase of weapons to finance dictatorships that are behind diamond mining and that are exposed in this poetic yet powerful publication by the artist.
Loncho’s work echoes an idea that Marina Garcés has analysed in great depth:[4] the important thing is not, or not only, to dare to say what you think, but to think beyond what you know, which is precisely what his work invites us to do. His latest pictures occupy the interstices between figuration and abstraction, psychedelic images based on the strange, blurred landscapes of the broken screens of devices like the conveyors of visual stimuli with which we spend a vast amount of our time (different studies put the average at between nine and eleven hours a day, but it rose to fourteen hours during the Covid-19 lockdown).

The use of technology for political, social and economic control is producing a model based on the restriction of individual freedoms that is incompatible with human rights or a minimum threshold of democratic quality. New forms of spying, different methods of delinquency, social manipulation by governments and corporations, diseases like nomophobia (the uncontrollable fear of leaving the house without your mobile phone) and so on and so forth are some of the consequences of the ubiquitous presence, power and dependence of the new technologies.

In her well-known talk *Connected, but alone?*, MIT researcher Sherry Turkle, who specialises in psychoanalysis and human-technology

4. Marina Garcés, *Ciudad princesa*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2018.

interaction, said: "We're getting used to a new way of being alone together." Those words ring truer now than ever before, which is why these vast pictures prompt feelings of an existential void. They invoke the social distance that technology imposes in communications, and the dehumanising effect of this.

In his latest work, *Gregorio Samsa* [Gregor Samsa], Gil examines the poetic aspect of constructing an imaginary portrait of what the protagonist of *The Metamorphosis* looked like before he became an insect. "Imagine someone numbed by work, routine, obligations and impositions. So in this exhibition it's next to *La ventana negra* [The Black Window], a picture that references the letters we get from the tax office with dark news, as dark as the dark machinery of bureaucracy," says the artist.

Alonso Gil's exhibition makes it clear: Not everything counts and nor is it the case that nothing counts... but it's obvious that everything matters. ■

Agustín García Calvo / Isabel Escudero

Loreto Casado

The vicissitudes of life once led me, as a lecturer at Pablo de Olavide University, to introduce a talk by Agustín García Calvo. And I have to say that it was one of the most rewarding experiences of my career. I remember what I said that that day: "Who would ever have imagined, when I frequented the philosophy gatherings at the cafe La Boule d'Or in Paris, back in the seventies, that I would meet him again many years later and introduce a talk by him?" What I recall about the situation is that at the discussion following the talk, Isabel Escudero, on the front row of the audience, raised her hand to speak and I heard him say under his breath, "Sweet mother of god!" (which I understood to mean, let's see what she has to say). It seemed such a spontaneous, heartfelt exclamation, uttered only for himself, such a statement of his personality, which I had the opportunity to observe from close quarters, that I would often describe it to friends as an experience every bit as meaningful as the content of the talk itself.

That meeting at the Olavide, and the one that took place at Seville University (in the tobacco factory building), gave us an insight into the personality of the philosopher, linguist and poet, into the turbulent history of Francoism and the transition to democracy, into his exile and subsequent recovery of his chair at the university while simultaneously writing poetry and honing his anarchist mentality.

I recalled that meeting again when I attended the recital at La Carbonería, outside the confines of academe. And today, in Loncho's video I immediately recognised Agustín's presence, that unmistakable statement he makes, in those first shots that zoom in on his eyes and his mouth, searching for the audience's expectation, the "let's see what happens". The first shots of Isabel and her cute dimple that reveals, balanced with a smile, the same disquiet that is reflected in Agustín's poems: the sleepless night, the wind tugging at the feet: "What's up, mother?" The sweetness of a mother with her crochet, Isabel replies, with all the expression of her face, of her appearance.

It was also through the vicissitudes of life that I attended that recital; I didn't know Loncho but I'd heard about him through mutual friends and fellow travellers like Quico Rivas and José Luis Gallero, all involved in the cultural project of Árdora Ediciones, and also through my sister Pipa, an expert on flamenco and very sensitive

to its inherent poetry. Sadly, Quico and Pipa are no longer with us, and sadly neither are Isabel or Agustín. This recital also captures a memory and the mutual sympathy they had for one another, as well as recognising and paying tribute to key figures who shaped the national art scene.

This recording spells out what defined Agustín to his dying day, and in the presence of Isabel Escudero: the wonder of poetry.

The two of them talk about a type of poetry liberated from literature, something different from the exercise of writing verse, from the craft of the sublime and abstraction. Reasons and songs. Logic and poetry. Poetry isn't difficult. Poetry isn't the ineffable expressed in words, but quite the opposite: it's the language spoken by ordinary folk. Isabel prefers "ordinary folk" to "people", a label so distorted these days that instead of uniting peoples and identities, it separates them... The poetry that Agustín and Isabel talk about is the poetry that is accessible to everyone; because they don't talk about authors or artists; they talk about what it is and always has been. It is not written by anyone in particular: it retrieves the expressions that have accompanied us since infancy, and not just our own infancy but the infancy of the world.

The short form is the ideal vehicle for conveying that sensitivity. In this case the *copla* because it says what it wants to in a handful of easily remembered words. And it is heard. It is voice, sound, rhythm.

Having had the opportunity to work with concretions like Samuel Beckett's "mirlitonnades", or the "paper collages" of another writer like him, although less famous, namely Georges Perros, I can say that these *coplas* are "bird thoughts", "pebbles" that tug, tear, chirp, tear down nets or simply smile into space, as things do... It's Agustín and his "strings of songs", his marvellous "stubbornness". It's Isabel and her "bergamínimas": "more alive than dead, I'm one of the majority", weaving her *coplas* with her cheerful, natural voice, funny and grateful, like the one about a simple chair, or the one about a group of chairs that brought together and warmed the hearts of a few friends who will remember this recital, that reaches us today through this film, with the fondness and affection they both gave us that spring evening. ■

Alonso Gil www.alonsogil.com
Alonso Gil has a degree in fine art from the University of Seville, the city where he currently lives and works.

His main individual exhibitions and projects include the following: *Todo importa*, Cicus, Seville (2020); *PAM!* Side Event at The Anti-Personnel Mine Ban Convention, Oslo (2019*); Día a Día,* Galería Formato Cómodo, Madrid (2012); *Cantando mi mal espanto,* Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2011)*; Los abandonados*, Off Photoespaña 09, Madrid (2009); ¡A *pintarropa!* developed for ARTifariti, International Art and Human Rights Festival in Western Sahara (2008-2012); *La felicidad en el trabajo,* Intervalo: Flamenco y Arte Contemporáneo. Sala Imagen, Cajasol, Seville (2008)*; 6 asaltos 6*, Suffix Arte Contemporáneo, Seville (2008); *Stroh zu Gold*, Gallery-33 Fon, Berlon (2007); *La celda grande*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz (2006-07); *La carcoma hedonista*, Neilson Chapman Gallery, Grazalema (2004); Galería DV, San Sebastián (2003); *Incómodo*, Sala de eStar, Seville (2002); *An Error Occurred*, ForoSur, Cáceres (2001); *Doméstico 02*, Madrid (2000); *Deleitarse en la N y deleitarse en la O,* Museo Ex Teresa Arte Actual, Mexico City (2000); *Cada cual a su Tirano*, Galería Buades, Madrid (1998); *Acceder al interior es necesario*, Galería Berini, Barcelona (1997); *Casa de luces*, Galería Cavecanem, Seville (1996); *Alonso Gil*, Ascan Crone Galerie, Hamburg (1989).

He has participated in various group exhibitions, such as: *Afrotópicos*, Núcleo de Arte, Maputo, Mozambique (2019); Provincia 53, MUSAC. León/CDAN Huesca (2017-18); *Art Beyond Boundaries,* NIV Art Gallery, New Delhi (2016); *El Mediterráneo como frontera, realidad y representación*, Centro de las Artes de Sevilla, CAS (2016); *Humanitarian Aid for the First World,* Nuit Blanche, Toronto (2015); *Fin de Fiesta en Sevilla*, Musée International des Arts Modestes de Séte, Paris (2014); *The Good Life*, Semmer Galerie, Berlin, Germany (2013); *Let ́s Twist Again*, Womad Festival, Wiltshire (2012); *Living as Form,* Creative Time, New York (2011); *La Chanson*, CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2011); *The Length of a Song*, Kobochika Gallery, Tokyo (2010); *Political Art Issues,* Periferias, Huesca (2005); *La alegría de mis sueños,* I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) (2004); *Transacciones / Fadaiat*, online multimedia archive. Tarifa/Tangier I, UNIA arte y pensamiento (2004); *Lost Boys*, Smart Project Space, Amsterdam (2003); *Flashed Out*, Instant Cities, Instituto de México, Paris (2003); *Seen*, Fact, Liverpool (2003); *Manifesta 4*, Frankfurt (2002); *Living Proof*, Newcastle (2002); *Falling On You*, 38 Langham Street Gallery, London (2002); *Down*, Galleria Gian Carla Zanutti, Milan (2002); *III Festival Internacional de Arte Sonoro*, Ex Teresa Arte Actual, Mexico City.

His has made the following videos: *Sinfonía del sueño* (1997), *An Error Occurred* (2001), *Peter Pan versus Peter Pan* (2002), *Obreros*, with Francis Gomila (2002), *Flasheados* (2003), *La Orquesta de los Milagros* (2004), *Criaturas flamencas* (2002-2010), *La Felicidad en el Trabajo* (2008), *Cantando mi mal espanto* (2011), *Razones y canciones* (2020).

His installations in public spaces include *Graffiti Celestial,* Arte Actual y Flamenco, Barriada Los Vikingos and Avenida Torremolinos, Córdoba (2008); *Tunning Cofrade*, Intervenciones en Jueves 08, Seville (2008), and *Guantanamera*, with Francis Gomila, Madrid Abierto, Madrid (2007).

Since 2002 he has been a member of Colectivo Cambalache, carrying out public art, collaboration and exchange projects such as *Humanitarian Aid for the First World,* Toronto (2015); *The Big Social Game*, Biennale Internazionale Arte Giovane, Turin (2002); *Shadow Cabinets in a Bright Country,* Fridericianum Kunsthalle, Kassel (2003); *Strangers in Solitude*, Akademie Schloss Solitude. Stuttgart (2003); *El Museo de la Calle*, Bogotá, Istanbul and other cities.

He has contributed to the publications *Refractor, La Infiltración, Revista de Occidente, Promotional Copy, Earth First* and *Vacaciones en Polonia.*

Several of Gil's projects have given rise to the edition of numerous compilations: S*infonía del sueño* (1997)*; Felicesinfelices* (2001); *Erizados. Extended Version*, with Nuria Carrasco (2001); *Todo Silvio*, a triple CD compilation of Silvio's entire back catalogue, made with Federico Guzmán (2002); *Quémalo*, a CD for the project *Read*Write*Execute*, www.centrodearte.com (2002), and *Guantanamera*, with Francis Gomila, Madrid Abierto'07 (2007).

He has received the following awards and grants: Extremadura Artistic Creation Prize (2009); *Iniciarte*, Ministry of Culture, Government of Andalusia (2008); Generation 2002, Caja Madrid (2002); Contemporary Artistic Creation, Regional Ministry, Government of Andalusia (2000); the Pollock-Krasner Foundation grant, New York (1999) and the Fundación Rodríguez Acosta grant, Granada (1989).

His works can be found in numerous private collections as well in public museums and collections, such as: Fundación Caja Madrid; Aduana, Fundación Rafael Alberti, Diputación de Cádiz; Ayuntamiento de Utrera, Seville; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville; Colección Testimony, Fundación La Caixa, Barcelona; Congress Centrum Museum, Hamburg, Germany; Diputación Provincial de Málaga; Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. ■

Coherencia, honestidad, compromiso e implicación, son algunos de los términos que definen el relato socialmente útil que desde sus inicios, a mediados de los años ochenta, la práctica artística de Alonso Gil (Loncho) desarrolla.

Los trabajos de esta muestra evidencian que la necesidad de intervención social se antepone a la espectacularización del mundo del arte. Y es justamente éste uno de los aspectos más sorprendentes y seductores de su obra, que Gil no desarrolla una crítica político social «al uso». Su activismo no se instala en la queja ni en la denuncia facilona, no explota el dolor de los demás sino que, por el contrario, antepone la urgencia de la intervención social al brillo del espectáculo y a la banalización. Su acercamiento al otro no se inclina al victimismo ni hace uso de una óptica voyerista, sino que prioriza el factor humano y contempla las condiciones estructurales de los marcos políticos, sociales y económicos que llevan «al otro» a habitar situaciones extremas.

Esta exposición de Alonso Gil lo deja muy claro: No todo vale y no vale todo... pero es obvio que todo importa.



